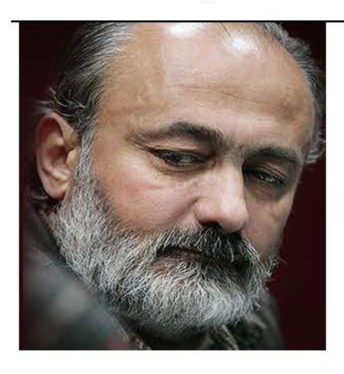


منهجيّة قراءة النّصوص، تفسير أمْ تأويل أمْ تفكيك؟ من الأيديولوجيا إلى الإبستمولوجيا

أوس أحمد أسعد*

مهاد نظري :

إنّ مقتلَ الفكر باعتقادي، يكمنُ في سكونيّتهِ واطمئنانهِ إلى ذاتِه ومنجزه. في تغييب السؤالِ والنّقد، عن آفاق منتجه ومتلقّيه. في نرجسيّته المتعالية، وأمثَلَتِهِ لماضيه إلى حدّ التّقديس، ليعلو فوق شروطه الواقعيّة الثقافيّة وتاريخيّته التي أنتجته. تلك الأمْثَلَةُ التي تبدو، وكأنّها تُعانِقُ الفراغَ وتستوطنُه وحسب. والتي نلوذُ بها "كلّما جَرَحَنَا بؤسُ حاضرِنا". فنلجأ إلى شحذِ سيوفنا الخشبيّة، وتشحيمِ طواحينَ هوائِنا بدونكشوتيّة غريبة. نستعيد من خلالها حالمين، بطولات الماضي المؤسطَر. متغنّينَ بأمجاده!. في زمن الفورة المعرفيّة الهائلة، وقد غزتْ كلّ مجالات حياتنا الاستهلاكيّة. على مبدأ شاعرنا الرّاحل محمود درويش: "ندعو لأندلسٍ إن حوصرتْ حلبُ". هكذا لا نحصد بالنّتيجة سوى الجعجعة بلا طحين!. أمّا حيويّة الفكر وفاعليّته، فتتجلّى في مقدرته على الحفر المعرفيّ الخلّاق في الطّبقات المتكلّسة، التي راكمتها الذّهنيّة التّقليديّة على مدار عمر تشكّلها التّاريخي. بغية إيجاد حلول للمآزق الفكريّة المستعصية. إذْ سنجد أنفسنا بالضّرورة أمام أسئلة مقلقة، تتطلّب أجوبة مختلفة. فكيف سيتمّ ذلك؟ إذا لم يبادر هذا الفكر المتشكّل إلى خلخلة البُنى الفكريّة المستقرّة ،الغافية على حرير منجزها السّابق؟ وهل يوجد منجز نهائي في الفكر والمعرفة يا ترى؟!. نعم يوجد عند أصحاب الفكر المستقيل من مهامه، والمتقوقع على ذاته. كمن يعيش في مستنقعٍ آسن. إقلاق طمأنينة هذا المنجز، هي غاية النّقد الثّقافي. وهذا لن يكون إلّا بالتّنقيب والتّقويض للمسلّمات والبداهات واليقينيّات القارّة التي لا يُصيبها الباطل برأي منتجيها وسدنة معبدها الأزليّ!. هناك، في تلك المنطقة المعتمة، حيث

---

* أديب سوري.

تُصَادَر وتُمنَع زهورُ العقل المتفاعل الحرّ، من التّفتّح والنّمو السّليم، ولا يُفسَحُ المجال سوى لطحالب وأشنيات الفكر الاستنساخي بالنّمو والازدهار، لتفترشَ سريرهَا الوثير بهناءةٍ مطلقة. رافضةً بشدّة، أيّة محاولة لتعزيلها واقتلاعها فيما بعد، من حديقة الفكر. ثمّ ساعية لتحصين هذا الحضور بكلّ ما أوتيتْ من وسائل وأدوات تساهم في تأبيدِ رسوخها في قاع الذّاكرة الجمعيّة أكثر فأكثر. متغذّيةً على فتاتِ الـ "غيبيّات، خرافات، أعراف بائدة، إلخ..." إنّ قضيّة بهذا الحجم، تتغيّا خلخلة السّاكن وتقويض بنيته المتراّصة، بحثاً في مجاهيل ومطمورات الثقافة الرّسميّة ،عن المغيّبِ والمسكوتِ عنه، وكشف العيوب المعرفيّة في الأنساق الثّقافيّة المكرّسة. تتطلّب الكثير من الجهد والمراكمة، ليس على صعيد الأفراد المتنوّرين وحسب، بل هي بحاجة لجهود جبّارة، تقوم بها مؤسّسات ثقافيّة وتربويّة (وزارة ثقافة، اتحاد الكتاب العرب، وزارة تربية) بحثيّة استقصائيّة كبيرة، مهجوسة بهمّ إعادة بناء الوعي بالمواطنة لدى الأجيال. وتحفيز مبادرات المجتمع المدني كرديف حقيقي لهذه المؤسّسات. وإحياء المبادرات الخلّاقة التي كانت تظهر بين مرحلةٍ زمنيّة وأخرى، لكن، سرعان ما تخبو شعلتها وتموت. وذلك بسبب تكاتف القوى المضادّة وتوحّدها في جبهةٍ متراصّةٍ، لإجهاضها في المهد. وهذا ما حدث للكثير من الأفكار والمشاريع الوطنيّة والقوميّة النهضويّة، منذ الاستقلال وحتى الآن. نحنُ بأمسّ الحاجةِ اليوم، لإعادة تجميع الطاقات المهدورة وتوجيهها بالوجهة الصحيحة، نحو الهدف المنشود. هدف إعادة بناء الإنسان والوطن، اللّذين استُنزفا بشكلٍ كبير. في هذه المرحلة المصيريّة التي وجدنا أنفسنا فيها، أمام فجوة معرفيّة وجوديّة هائلة الاتساع. يلخّصها السؤال الدراميّ الشكسبيري الكبير "نكون أو لا نكون، ذاك هو السّؤال!" مرحلة عاصفة، تهدف إلى اقتلاعنا من جذورنا التّاريخيّة بقوّة، وتغييب هويّتنا الحضاريّة، عبر "كيِّ وعينا" وتثقيله بمحمولات ثقافة الآخر الغازية. مهمّة ستبدو لمتسرّع في الحكم مستحيلة التّطبيق. نظراً لأنّ التّنقيب والحفر سيكونان في بنية الذّهنيّة ذاتها، التي يترتّب عليها نقد وعيها الذّاتي، والتّجرّؤ على فكفكةِ القيود التي تُبطِئ أو تُلغِي حركته، علّها تنجح في النّهايةِ، بتقويض تلكّ الثّوابت الصّدئة التي تبدو له أبديّة. بالتّزامن مع انفتاحها الضروريّ على كلّ جديد حولنا. والأخذ بأدوات الآخر، إن تطلّبَ الأمر ذلك. الآخر الذي سبقنا في مضمار المعرفة، ونجح في إنتاج ثوراته الحداثيّة المتلاحقة. وأن تفتح نوافذها أمام رياح التّغيير الجذري، الذي يحمل لواءه ذوي الفكر النّقدي. ذاك الفكر الذي كلّما حاول الاقتراب من أوابدِها ومستحاثّاتها، يفشل كلّ مرّة، ويندحر عند بوّاباتها وتحصيناتها الغريبة!. والصّعوبةُ تكمنُ هنا، فيما يحفّ بهذه المسؤوليّة من مخاطر ومنزلقات عدّة، أقلّها أنّ المكشوف سيهتك عريَ ثقافتنا النّمطيّة المتداولة عبر هذا التّاريخ الطويل. حيث سنبدو كمن فقدَ هويّته الأصليّة، والأمر ليسِ كذلك. وستتكشّف حينئذٍ،

عيوبَ الثقافة المسيطرة التي تحاول تجديد جلدها وقشرتها الخارجيّة وحقن بقائها بهرمونات شكليّة للاستمرار، حسب متطلّبات كلّ مرحلة، ولكن!. إنّ واحدة من أهمّ محمولات الفكر النّقديّ، والمحكّ الأكبر لامتحان تطبيقات مثل هذا الفكر المأمول، أن يُعيد قراءة التّراث بتجلياته الثّقافيّة المختلفة في شتى حقول المعرفة والفنون، بطريقة موضوعيّة جديّة تتسلّح بأدوات معرفيّة جديدة. طريقة تمتلك جرأة التّخلّي عن الأمراض المعرفيّة المسبقة الصنع، التي تبدو كجزء من طبيعة الثّقافة السّائدة، أقصد تلك الآراء الفكريّة التي يروّج لها، من يُطلَق عليهم تسمية "علماء الأمّة" ومفكّريها. وتعجّ بها كتبُنا الصفراء. وهي جاهزة للاتّهام ورمي المتجرّئين على هرائها إلى المحرقة، بمجرّد محاولتهم الاقتراب من تابواتها المتوارثة. وكذلك الكشف عن دور المرأة الكبير المغيّب في بواطن ودهاليز هذا التّراث. والمنحسر أمام ثقافة ذكوريّة مهيمنة، ترفض إخلاء مواقعها بسهولةٍ. وهنا لابدّ من الانتباه لمسألة مهمّة وهي، تقديس الفكر الشّمولي لأدواته ومقولاته الفكريّة التي يعتبرها صالحة لكلّ زمانٍ ومكان. فأيّ فكر يعتبر أجوبتَه أبديّة، هو فكر مريض منغلق، فاسد الهواء بالضّرورة . وأيّ فكر لا يُشرع نوافذه لرياح التغيير والنقد سيحكُم على نفسه بالتّفسّخ والموت في دوائر مغلقة. حيث سيسعى إلى ترسيخ نفسه كنوع من أنواع الديانات الرسميّة الواعدة بجنان خلد ويوتوبيات خيالية لا وجود لها إلا في مخيّلة الذهن الاستيهامي المرضي. وربّما نستطيع هنا، الاستئناس بمثال حيّ، يلخّص سقوط آخر يوتوبيّات الفكر الشّمولي الحديث ، وقد سقط سقوطاً مدوّياً لأسبابٍ كثيرة لسنا بصددها الآن. أقصدُ الفكر الماركسي وتطبيقاته المختلفة في مساحات واسعة من العالم. لذلك لابدّ لأيّ فكرٍ مُنتجٍ فعّال، أن يعي أوّلاً كيفيّة طرح أسئلته التّغييريّة، وألّا يقع في عبادة وتقديس مقولاته ورموزه التّاريخيّة ثانياً، لكي يمتلك شرف البقاء والتّجدّد. يقول المفكّر اللّبناني علي حرب: لا عمل يتكامل، لأنّه لا تجربة تكتمل أصلاً...هكذا، فأنا أفكّر وأكتب، لا أسعى إلى بناء نسق ولا التزم بنظام فكري معيّن. فمهمّة المفكّر أن يفكّر دوماً ضدّ أنظمة الفكر، للكشف عمّا تمارسه هذه الأنظمة من النسيان والتّغييب.. ..لقد تعاملنا مع مقولة التاريخ على نحو لاهوتيٍّ، ومارسنَا التّقدّم بتقليد الغير،لا بتجديد الفكر، وأقمنا علاقة إرهابيّة مع فكرة الحريّة ، وحوّلنا الدّيموقراطية من صيغة مرنة مفتوحة إلى عقيدة أو أدلوجة، وفي كلّ عقيدة تكمن جرثومة الاستبداد أو الفاشية.... الحداثةُ هي نسجُ المرء علاقة جديدة بقديمه أو معالجةُ حاضِره معالجةً مختلفة .. فقراءةُ رمز ثقافي عربي كبير كالمتصوّف الشّهير "ابن عربي"، تقدّم مثالاً بارزاً على كيفيّة ممارسة القارئ العربي لحداثته، من خلال تعاطيه مع نصٍّ قديم. نصّ عُدّ صاحبه زعيم أهل العرفان. فأنا أقرؤه اليوم، لا لكي أنفي نصوصَه أو أنقطع عنه. بالعكس، إنّي أقرؤه لنفي محاولات نفيه، وذلك بالكشف عن

عقلانيّته المحتجبة من فرط انغلاق الرؤية لدى الذين يرون فيه ممثّلاً لأهل اللّا عقل. وعلى هذا النّحو يمكن أن أمارسَ حداثتي في التّعاطي مع شخصية تاريخيّة أخرى "نسويّة" هي "رابعة العدوية". فأنا أقرأ في سيرتها أو في كلماتها، لكي أنفي صورة تكوّنت عنها وأكوّن أخرى محلّها. واستبعاد القراءة اللّاهوتية الدينية لتجربتها باتجاه قراءة أنطولوجيّة، يبدو معها تصوّف "رابعة" ليس مجرّد تزهّد أو تديّن ولا مجرّد احتقار للبدن ـ ولماذا يُحتَقر البدن؟! بل نوع من المراس الذي أتاح لها أن تصنع ذاتها وتمارس حضورها كقطب أو كمرجع للكلام عن الحبّ وحقيقته ... وبالقياس عليه يمكننا الاستشهاد برمز حديث "نسوي" كبير رحلَ عن دنيانا في الأيّام القليلة السابقة، وسيفتقده كثيراً، المشهد الثقافي العربي عموماً، بعد أن شغله لمدّة تزيد على نصف قرن. هو الدكتورة المصريّة المفكّرة "نوال السّعداوي". رمز حيويّ، نرى حاجتنا إليه كبيرة، عبر إعادة قراءته بروح نقديّة حقيقيّة. نظراً لدورها المهمّ في تقويض الفكر السّلفي وتبيان حقيقته المتطرفة ضدّ المجتمع والمرأة خصوصاً. وكذلك لتأثيرها السّجالي الكبير، في إعادة صياغة وعي الأجيال الشّابّة، بأسئلته الجديدة. حيث استطاعتْ بفكرها المستنير والمتطوّر، ودراساتها المهمّة في مجالات مختلفة، أن تشكّل علامة فارقة في درب الوعي النّسوي العربي. علامة يمكن الاستضاءة بها، للنّهوض بواقع المرأة ،نحو آفاقٍ جديدة. ونقلها من موقع الخنوع والسّلبيّة والاستهلاك إلى موقع الفعل والإنتاج والخلق. حيث استطاعتْ الرّاحلة بكفاءاتها المشهودة أن تتبوّأ مكانة القدوةً، للمرأة المتمرّدة الحرّة التّفكير، المسلّحة بالمعرفة والعلم ،الرافضة للقيود والتابوات أيّاً كانت. لقد امتلكتْ وحدِها طاقة حشدٍ كبيرٍ من "الرجال والنّساء". حشدٌ ظلّ يحارب بلا كللٍ على جبهاتٍ عدّة، حتى النّهاية. في زمن الأصوليّة الفكريّة والظلاميّة التي خيّمت على مصر وبقيّة البلدان العربيّة. هكذا، يمكن للحداثة أن تمارَسَ كقراءة جديدة للقديم، وذلك بالكلام عن هذا القديم بلغةٍ حديثة، أو برؤية ما لا يُرى منه، أو بفهمه بمفهوم أوسع، أو بتصييره معقولاً بعد أن كان غير معقول. فلا قطيعة جذريّة، لأنّه لا قطيعة أنطولوجية "وجوديّة".. وإذا كان لا شيء يعود كما كان عليه، فلا شيء في الوقت نفسه يتغيّر بالكليّة. فالحداثة ليست نفياً لما مضى، بقدرِ ما هي نفيٌ لشكلٍ من أشكال العلاقة مع الذّات، أو لنمط من أنماط التّعامل مع الهوية والذاكرة.

يقال إنّ الفلاسفةَ الفرنسيّين المعاصرين ناسخون للفلسفة الألمانية، والنّسخ هنا لا بمعنى الاستنساخ والتّقليد.. بل بمعنى التّبديل والتّغيير. حيث بدتْ معهم، على غير ما هي عليه. ولم يكن للفلاسفة الفرنسيّين المعاصرين أن يُنجزوا ما أنجزوه لولا امتصاصهم للنّصوص الفلسفية الألمانية وتحويلها إلى رؤى أخرى. فهم لم يتعاملوا معها كيقينيّات فلسفيّة، لا يمكن الخروج من أسرها بل تعاملوا معها كمادّة للعمل، أو كإمكان للتّفكير،

فقرأوا فيها ما لم يُقرأ، وفكّروا من خلالها كما لم يُفكِّر أحد من قبلهم، وعلى هذا تبدّل معه مفهومنا للفكر والفلسفة ... ويتابع "حرب": هذا هو الرهان الفلسفي في العالم العربي، أن نتعلّم من فلاسفة الغرب، لكي نعرف كيف نتحرّر من سلطانهم، أن نستدخلَ أعمالَهم لكي ننجح في الخروج عليهم، أن نفكّر بواسطتهم لكي نعيدَ التّفكير على نحو يجدّد الفكر والفلسفة.

التّأويل والتّفكيك:

العلاقة بين المفهومين ليست استبعاداً ونفياً وإنّما هي تقاطع وتداخل. يقول "حرب" لعل التّأويل هو أصل للتفكيك وجذر، إذ كلاهما يتجاوز المنطوق الظاهر للنص إلى منطقه الخفيّ. غير أنّ التّأويل هو سعي للوقوف على مقاصد المؤلف، في حين أنّ التّفكيك لا يتعامل إلّا مع ما هو في المتناول، أيّ يعالج النصّ ويسعى إلى استكشاف إمكاناته. التّأويل هو التفات إلى كثافة المعنى، ومفاضلة بين وجوه الدّلالة، في حين أنّ التّفكيك يهتمّ بفراغات النصّ وثقوبه. التّأويل التقاط معنى أو استقصاء مفهوم، بينما التّفكيك خلخلة لبنية النص وحفر في طبقات الخطاب ...التّأويل يتعلّق بالمعنى بقدر ما هو بحث عن احتمالاته...التّفكيك يقطع الصّلة بالمؤلّف ومراده، ويتعدّى المعنى واحتمالاته ..ولا يبحث عن الدّلالة الحقيقية للنصّ، بل يتعامل مع النصّ نفسه بوصفه واقعة مستقلّة تملك حقيقتها وتفرض نفسها. بمعنى آخر، التّأويل يفصل بين عالم الحقيقة وعالم المجاز، أمّا التّفكيك فيرى أنّ لا إمكان لقول الحقيقة من دون مجاز، لأنّ الخطاب هو ذو طبيعة مجازيّة. بمعنى أنّه لا يتوقف عن استخدام الاستعارات وتوظيف الكنايات. لهذا فالتّفكيك هو اشتغال على بنية النصّ وتحليل لفاعليته للكشف عن آلياته في إنتاج المعنى أو إجراءاته في إقرار الحقائق أو ألاعيبه في إخفاء ذاته وحقيقته.

فمثلاً نحنُ: في التّأويل نقرأ مقولة ماركس عن "دكتاتورية البروليتاريا" فنقوم بشرحها وتبيان صلاحيتها. في حين التّفكيك يجعلنا نلتفت إلى سلطة القول نفسه، لكي نكشف عن الدّيكتاتورية التي تمارسها المقولات والشعارات على من تتوجّه إليهم لتحريرهم.

مثال آخر: لنأخذ قول "كانط" بأنّ "الحقيقة المتعالية تتقدّم الحقيقة التّجريبيّة". التّأويل يقرؤها، من أجل إعادة فهم مصطلح "التّعالي" .. الذي لا يخلو من التباس، كأن نقول مثلاً: إنّه الحقل الذي يُتيح الرّبطَ ربطاً ضرورياً وكليّاً بين المفاهيم المحضة ومعطيات التّجربة، كما يفعل شارحو مقولات "كانط". أمّا في التّفكيك فيجري الانتباه إلى مدى الحجب الذي يمارسه قول "كانط" نفسه، إذ هو قول في الحقيقة المتعالية يحجبُ كونه يصدر عن خبرة ويمثّل تجربة. أيّ يحجب شروطه المحايثة وحقيقته الاختبارية وحدثيّته

التاريخيّة... مختصر القول: إنّ التأويل يقع بين نظرية المعنى ونظريّة النص، بين التّفسير والتّفكيك. أمّا التّفكيك فهو نظريّة النصّ نفسها. والسّؤال الآن هو: هل يلغي التّفكيك التّأويل؟

أبداً، فثمّة تداخل وتجاذب وهناك قراءات ثلاث للموضوع حسب "حرب":

ـ نظرية "التّفسير" وتُعلي من شأن المعنى على حساب النصّ والقارئ. حيث يتمّ البحث من خلال التّفسير، عن مراد النصّ والمؤلّف ودلالات الخطاب. وتبحث هذه النظريّة عن المماثلة والمماهاة.

ـ نظريّة "التّفكيك" وتُعطي الأولويّة للنصّ على الذات والمعنى والمرجع، حيث التفكيكيّ لا يهتم بما يقوله النصّ، بل يلتفت إلى مضمرات الخطاب ومتوارياته التي تحجب حقيقته.

ـ نظريّة "التّأويل" وهي البحث عن المعنى الضّائع وإعادة بناء للفهم المستعصي.

ولهذه النظريّات مآزقها لو أخِذَتْ بحرفيّتها. فمأزق التّفسير يتجلّى بأنّ لا يمكن إيجاد تطابق بين النصّ المفسَّر وكلام المفسّر، فيقع التّفسير بين التّكرار والهذر والتّأويل. وتلك حدوده.

أمّا التّفكيك فمأزقه أنّه يسعى لإلغاء الذّات المؤوِّلة بواسطة الذّات نفسها، وهو يقع بين الفراغ والتأويل، وتلك حدوده. أما التّأويل فمأزقه أنّه خروج على النصّ وانتهاك للدلالة. ويقع بين التّفسير والتّفكيك، بين تحصيل الحاصل وموت المعنى. وتلك حدوده أيضاً .فلا محيد عن التّفسير لمن أراد الشّرح والتّعلّم. ولا محيد عن التّأويل لمن أراد ممارسة اختلافه، وإعادة بناء الذات. ولا محيد عن التّفكيك لمن أراد التّحرر من سلطة النصّ والاسم.

التّفكيك نهايةً، هو تحليل للبداهات المنسيّة في خطاب المعرفة، وكشف الزّيف الممَارس في لعبة الكلام . فضح للسحري والغيبي والأسطوري الذي يمارسه الفكر تجاه الوجود والأشياء والأحداث.

فالأيديولوجيا الدّينية أو السياسيّة، تتعلّق بالأصول والتراث، تقدّس النّصوص والمقولات. والتّفكيك يجب أن يتّجه تماماً إلى مثل هذه المواقف الدائريّة. حيث معرفة الموجود وتحليله هي شرط لمعرفة التّراث. وأهميّة معرفة التّراث تنبع من تحويله بفعل القراءة الحيويّة المنتجة إلى فعل معرفي يجدّد المعرفة بالنصّ وبالمعرفة سويّة.

مثالنا الحداثويّ الحيّ على تجدّد الفكر وقدرته على الخروج من حالة الاستهلاك إلى الإنتاج في كلّ مضمار، والنّجاح في الخروج من شرنقات الدّوائر "تفسيراً وتأويلاً وتفكيكاً" هو المفكّر التنويريّ السوريّ الراحل 2016م "جورج طرابيشي" الذي تنقّل في حقول

معرفيّة عديدة وترك بصمَته الخاصّة في كلّ منها. هذا المفكّر الذي لم يلقَ الاهتمام الذي يستحقّه. وهو الذي أثرى المكتبة العربية بالكثير من الكتب النوعيّة في مجالات مختصّة عدّة. خصوصاً تلك المتعلّقة منها، بكيفيّة تناول التّراث العربي وعيوب قراءته من قبل المفكّرين النّهضويين الآخرين، ذوي التّوجّهات الأيديولوجيّة المنغلقة، مثل: (عقدة أوديب في الرواية العربية، الرّجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية). وترجم لـ" فرويد وهيغل وسارتر وماركس وغيرهم. ثمّ انتقل إلى الاهتمام بالتراث العربي الإسلامي، كما في كتابيه المهمّين:

"مذبحة التراث في الثقافة العربيّة المعاصرة، ومشروعه الضخم الذي عمل عليه ربع قرن. وصدر منه خمسة مجلّدات تحت عنوان: "نقد نقد العقل العربي" كان آخرها "من إسلام القرآن إلى إسلام الحديث". والأهمّ من كلّ ذلك هو مقدرة هذا المفكّر الحيويّة على الإبحار بين أيديولوجيّات مختلفة، كما يؤكّد الدكتور المترجم "غسّان السّيّد" في كتابه عنه الصّادر مؤخّراً عن الهيئة السوريّة للكتاب. حيثُ تنقّل بين محطّاتٍ متنوّعة: من الفكر القومي إلى الوجوديّة، إلى الماركسية، إلى التّحليل النفسي، قبل انتقاله إلى تبنّي نزعة نقديّة جذريّة رأى أنّها تخدم كثيراً، قضية النّهضة العربية وتقدّم الأمة. يقول في توصيف تجربته الغنيّة على الصعيد المعرفي "الابستمولوجي": (لي قبل المرحلة الماركسيّة نفسها، مرحلة وجوديّة، كنتُ نصيراً كبيراً لسارتر في الساحة الثقافية العربية، وترجمتُ له، وقبلها كنت قوميّاً أنتمي إلى التيّار القوميّ العربيّ.. وقد عشتُ في الواقع خمسة عشر عاماً مع فرويد، إذ قدّمت في العربية أكثر من ثلاثين عنواناً له، وطبّقت التّحليل النفسي على دراسة الرواية العربية ...لقد مثّل لي فرويد النقلة من الأيديولوجيا إلى المعرفة). لقد اتّضحتْ حيويّة هذا المفكّر وتجدّده، وغناه المعرفي، في تلخيصه لرحلة حياته الفكريّة بستّ محطّات مثمرة: الأولى، حين كان صغيراً يواظب على حضور دروس الكاهن الصّارم التعاليم، الذي جعله ينفر من الأفكار الدينيّة، حدّ إصابته بالوهن النّفسي، لكثرة ما سمعه عن العذاب الذي ينتظر الخُطّاة. ليستنتج من خلال تجربته الرّوحيّة السّاعية إلى تشكيل أسئلتها الجديدة: "بأنّ الله لا يمكن أن يكون ظالماً إلى هذا الحدّ!. أمّا المحطّة الثانية فكانت، حين حضر أحد الدروس الإسلاميّة، بعد أن أُدْخِلَ التّعليم الديني رسميّاً بضغط من الأخوان المسلمين إلى المدارس عام 1955م، حيث ما إن دخل الصفّ حتى وجد عبارة مستفزّة مكتوبة على السّبورة تقول: "كل من هو ليس بمسلم، هو عدو الإسلام" وما إن حان وقت النّقاش حتى سأل مدرّس المادّة الدينيّة: يا أستاذ أنا لست مسلماً فهل أنا عدوّ الإسلام؟ فأجابه: أعوذُ بالله، من قال هذا الكلام؟ المسيحيّون أهل كتاب". هنا اكتشف بعقل الباحث الصّغير،

مفارقة مهمّة في الفكر العربي وهي أشبه بحالة الفِصام، محورها، هو أنّ ثمّة مهمّة كبيرة جدّاً تنتظر الوعي العربي، وهي تغيير العقليّات النّمطيّة الاستنساخيّة. وردم الهوّة بين السلوك والفكر. والمحطّة الثّالثة، كانت في السّجن حين التقى برفاق له حزبيين مسيحيّين، ليتفاجأ بموقفهم من جرائم الشّرف، التي دافعوا عنها واتّهموه، بأنّه لا يستحقّ شرف أن يكون عربيّاً أو حزبيّاً ، فتأكّدتْ لديه فصاميّة المثقّف العربي أكثر فأكثر. وبأنّ القضيّة ليست قضية منبت ديني، بل ثمّة طبقتان في المخّ البشري، فوقيّة سطحية يمكن أن تكون سياسيّة، قوميّة، تقدّمية، وحدويّة، وطبقة بنيويّة تحتيّة قد تكون رجعيّة حتى الموت سواء أكان حاملها مسيحيّاً أو مسلماً. ليستخلص نهاية، بأنّ الموقف من المرأة هو الذي يحدّد الموقف من العالم بأسره. والمحطّة الرابعة: جاءت بعد اشتغاله على ترجمات "فرويد" التي فتحتْ أمامه آفاقاً جديدة في النّظرة إلى الحياة والذّات والآخرين والفكر نفسه، من منظور مختلف. والمحطّة الخامسة: تتعلّق باطّلاعه على كتب المفكّر المغربي "محمد عابد الجابري" الذي أُعجِبَ به مدّة ربع قرن معترفاً بأنّه أفاده كثيراً، وأرغمه كما يقول،على إعادة تأهيل وبناء ثقافته التراثية والتّواضع هو من سمات المفكّر الحقيقي ـ قبل أن يوجّه له النّقد فيما بعد. والمحطّة النّهائيّة: كانت محطّة الألم السوري وثورات ربيعه المشوّه، يقول مختتماً رحلته المعرفيّة: "إذ ما كنت أعي في حينه ...دور العامل الخارجي إعلاماً وتسليحاً، وهو الدّور الذي يدفع اليوم الشعب السوري بجميع طوائفه ثمنَه دماً وموتاً ودماراً غير مسبوق".

شاعرات الأندلس

المكانة والحضور



أ.د. علي دياب*

س1 ـ بداية إذا أردنا أن نتعرف على نسبة الشاعرات الأندلسيات، قياساً إلى شعراء الأندلس. فكم تقريباً تبلغ هذه النسبة؟

ج 1 ليست هناك نسبة دقيقة جداً، إذ إن كثيراً من أشعار الشاعرات قد ضاع ولم يصلنا، بالإضافة إلى أن كثيراً من الشاعرات لم يظهرن لأسباب اجتماعية. ومع ذلك فمن خلال اطلاعي على المصادر التي أرّخت للشعر الأندلسي يمكنني القول: إن النسبة بحدود الـ10٪ ويمكن أن تصل إلى 15٪.

س 2 ما المعيار الأساس في شهرة شاعرات الأندلس، هل هي الموهبة ومستوى الإنتاج الشعري؛ أم سماتها الشخصية، والمكانة الاجتماعية مثلاً؟

ج 2 يمكن القول: إن كل ما ذكرت، هو الأساس في شهرة شاعرات الأندلس، سواء الموهبة والإنتاج الشعري، وما تتصف به شخصية الشاعرة، وموقعها الاجتماعي، كل ذلك يؤدي دوراً مهماً في شهرة هذه الشخصية أو تلك، وهنا أجد أنه من نافل القول، ذكر ما كان للأمويين في الأندلس إن كانوا أمراء أو خلفاء من أثر في ذلك، فقد أرسوا تقاليد أموية مهمة، فكانت المرأة تحظى باحترام لديهم، وكانت تحتل الموقع الذي تستأهله في وسطها الاجتماعي. وتفاوتت المعايير ما بين شاعرة وأخرى، تبعاً لما اتسمت به كل شاعرة، آخذين في عين الاعتبار العامل الزمني، فشاعرات القرن الثاني الهجري على سبيل المثال، يختلفن عن شاعرات بقية القرون ولا سيّما المتأخرة منها.

* أديب سوري.

س3 المعروف أن شهرة ولاّدة، مقترنة بقصة علاقتها بابن زيدون وشهرة اعتماد، مقترنة بعلاقتها بالمعتمد بن عباد.

ج3 صحيح أن علاقة كل منهما، أي ولاّدة واعتماد، بابن زيدون والمعتمد هي التي خلّدت قصة الحب بينهما، فابن زيدون ذو الوزارتين وبالأصل هو ينتمي إلى أسرة بورجوازية، وقد نبغ في عصره بالإضافة إلى ما تميزت به ولادة من نسب وثقافة وهذا ما جعل كلاً منهما يعرف بالآخر، والشيء نفسه عن اعتماد البرمكية والمعتمد بن عباد، إلاّ أن الفارق هنا أن اعتماد كانت جارية ولم تكن سليلة أسرة راقية، أو متحدرة من نسب عريق، إلا أن زواج المعتمد منها وما كان من عزّ للمعتمد كولي للعهد بداية ومن ثم ملكاً بعد وفاة أبيه المعتضد هذا أيضاً ما جعل شهرتها أكبر كونها زوج المعتمد بن عباد.

س4 حضور الشاعرات الأندلسيات، ينحصر بأخبارهن، وأشعارهن الموجودة في كتب التراث الأدبي، بينما لا نجد شاعرة منهن لها ديوان شعري مستقل، كشاعرات المشرق مثلاً، الخنساء، وليلى الأخيلية، فلماذا؟

ج4 صحيح ما تفضلت به، ليس هناك ديوان شعري واحد، لشاعرة أندلسية، مع العلم أن المرأة الأندلسية كانت متقدمة على أختها المشرقية، وتم تناقل بعض الأخبار عن وجود ديوان شعري لولاّدة بنت المستكفي، ولحفصة الركونية، إلا أنه لم يصلنا أي شيء لهما، والمشكلة بتقديري تتعلق بالتوثيق، وبعملية حفظ هذه الأشعار وجمعها في كتاب وحفظها، وبعض الأدباء الذين أرّخوا لهذه الفترات يذهبون إلى أن معظم شعر هؤلاء الشاعرات قد ضاع، ولم يجد من يعمل على جمعه وحفظه، كما قاموا بجمع شعر العديد من الشعراء الأندلسيين، وجاء شعرهن متفرقاً في كتب التراث الأدبي الأندلسي، وخاصة عند المقّري في نفح الطيب، وابن بسام في ذخيرته، وابن سعيد في مغربه وغيرهم.

س5 إلى أي مدى يمكن القول: إن النساء الشاعرات، كنّ مجرد ظلال لشعراء الأندلس من الرجال؟

ج5 أعتقد أن التسليم بما تفضلت به، فيه ظلم كبير للمرأة الأندلسية عامة، والشاعرة الأندلسية خاصة، ولكن ذلك تردّد على ألسنة الكثير من الباحثين، وجاء ذلك نتيجة عدم وصول دواوين شعرية للشاعرات الأندلسيات، على غرار ما وصلنا من دواوين شعرية للشعراء الأندلسيين، وهي دواوين ثرة، وبعضها يقع في أكثر من مجلّد، لا شك أن المرأة لم تكن سواء بحضورها أو بغزارة إنتاجها، بالشعرية إياها التي كان عليها الشعراء، بالإضافة إلى عدم

العناية الكافية للكتاب والباحثين الذين قاموا بجمع شعر تلك الفترات، ولكننا نجد في ثنايا الكتب الأدبية الأندلسية أشعاراً كثيرة لحسانة التميمية على سبيل المثال، ولولادة واعتماد وبثينة بنت المعتمد بن عباد، ولحفصة الركونية ولحمدونة بنت زياد المؤدب، ولمهجة القرطبية صديقة ولاّدة، ولعتبة جارية ولادّة، ولأم الكرم بنت المعتصم بن صمادح، ملك المَرِيَّة، وكذلك الجارية: غاية المنى، وعائشة بنت أحمد القرطبية، وهي من حرائر الأندلس، إذ يصفها ابن حيان في "المقتبس" لم يكن في زمانها، من يعدلها علماً وفهماً وشعراً وفصاحة، وكذلك الإشبيليَّة مريم بنت أبي يعقوب الأنصاري، وأسماء العامرية من أهل إشبيلية، ولا ننسى نزهون الغرناطية، التي وصفت بخفة الروح، والحلاوة، وحفظ الشعر، مع جمال فائق، وحسن رائق، وكان أبو بكر بن سعيد، أولع الناس بمحاضرتها ومراسلتها فكتب لها مرة:

يا مَنْ له ألف خلٍّ

من عاشق وصديق

أراكَ خلّيتَ للنا

س منزلاً في الطريق

فأجابته:

حللت أبا بكر محلاً منعته

سواك، وهل غير الحبيب له صدري

وإن كان لي كم من حبيب فإنما

يقدّم أهلُ الحق حبَّ أبي بكر

س6ـ أشهر ما في قصة اعتماد الرّميكية، تتمتها البارعة لصدر بيت ذكره المعتمد، إلى أي مدى يمكن اعتبار الشعر النسائي في الأندلس مجرد حالة تكميلية؟

ج6 هل تلاحظ معي، أن في مثل هذا القول، تناولاً فيه شيء من السطحية لهذا الجانب، فقط لأنها أتمت شطر البيت الذي بدأه المعتمد وهو:

صنع الريح من الماء زرد

وأكملته:

أي درع لقتال لو جمد

ألم يخطر ببالنا أن ابن عمّار الذي كان يتنزه بصحبة المعتمد على ضفاف النهر، نهر الوادي الكبير في إشبيلية، وهو أكبر من ابن عمار بعقد من الزمن تقريباً، ومع ذلك أرتج الأمر عليه، ولم تسعفه ذاكرته بإتمام الشطر الثاني لهذا البيت، بينما هذه الجارية المتواضعة، وهي تسترق السمع لما يدور بين المعتمد وابن عمار فكان جوابها المذكور، فهذا يشهد لها بالكفاءة والقدرة على قرض الشعر، وبالتالي

فهذا ما أهّلها لأن يشتريها المعتمد من صاحبها، رميك بن حجاج، ويتزوجها، وكانت أحظى نسائه عنده، إذن اعتماد، امتلكت من المقدرة ما يؤهّلها لأن تكون في المكانة التي بلغتها عند المعتمد وبالتالي في مجتمعها، ولا يمكن أن ننظر إلى هذه الحالة، أن شعرها كان مجرد حالة تكميلية، فقد عبّرت في تلك اللحظة عن مقدرة، فاقت مقدرة ابن عمار، ذي الوزارتين، بل ويمكن أن نعدّه أستاذ المعتمد بن عباد، وهذه الحالة تنسحب على بقية الشاعرات الأندلسيات، كحسّانة وولادة وحفصة وحمدونة وغيرهن.

المحور الثاني: الأساليب والأغراض

1 ـ ما أبرز ما يميز اللغة الشعرية للشاعرات الأندلسيات، مقارنة مع الشعراء؟

ج1 ـ لا شك أن الشاعرة الأندلسية شاركت في فنون الشعر كلّها، وأكثر أبوابه، ولكن ذلك كان في ظل أنوثتها، فغلب على اللغة الشعرية للشاعرات الرقة والحياء والرصانة والجزالة والصوغ والجرس والجرأة، وهذه اللغة لم تكن واحدة، فلا بد من الأخذ بعين النظر، الزمان والمكان لهؤلاء الشاعرات، فكلما كانت الشاعرة قريبة العهد بزمان الفتح، كانت أقرب إلى عروبتها، وبالتالي إلى حشتمها، والتردد في الجرأة، والابتعاد عن الإسفاف، وتجنب الإفحاش، وكلّما بعد بها العهد وانغمست في صلب الحياة الأندلسية، كانت أقرب إلى التحرر، والذي ينظر إليه بعض الباحثين أنه أقرب إلى التحلّل منه إلى التحرر، وبناء على ذلك فنجد ثمة فارقاً بين الشاعرات الأوائل من الأندلس، في القرن الثاني الهجري ومن ثم القرنين الثالث والرابع والخامس والسادس إلى السابع، ناهيك عن المدينة التي كانت تنشأ فيها هذه الشاعرة أو تلك، وأثر الطبيعة التي تختلف من مكان إلى آخر، والفارق أيضاً بين المدينة والريف، ونضيف أيضاً بين الشاعرة الجارية والشاعرة الحرة، إذ عرف عن الحكام الأندلسيين الأمويين أنهم كانوا يستوردون الجواري الأديبات المدربات على حفظ الشعر وإنشاده، وقد ازداد عددهن شيئاً فشيئاً، إلى أن أنشئت لهن دار ملحقة بقصر الأمير عرفت بدار المدنيات، وأول هذه الجاريات كانت العجفاء وهي وافدة من المشرق وهي التي سمع عبد الرحمن الداخل بأدبها وفنّها فاشتراها من صاحبها وهي القائلة:

يا طول ليلي أعالج السُّقْما
أدخل كل الأحبة الحرما
ما كنت أخشى فراقكمْ أبداً
فاليوم أمسى فراقُكم عزما

والشاعرة الثانية في الأندلس هي حسانة التميمية وهي من الحرائر وليس من القيان وهي بنت الشاعر عاصم بن زيد المعروف بأبي المخشّى.

س2 شعراء الأندلس نظموا الشعر في جميع أغراضه ـ المديح ـ الهجاء ـ الرثاء ـ الغزل ـ الحكمة فما أبرز أغراض شاعرات الأندلس؟

ج2 لقد طرقت الشاعرات الأندلسيات معظم أغراض الشعر وخاصة منه الغزل والمديح والهجاء ووصف الطبيعة، ولكن ذلك يختلف من شاعرة لأخرى، فعلى سبيل المثال لم أجد أي شعر غزلي لعائشة القرطبية، وهذا ينسجم وسيرتها المستقيمة، إلى الحد الذي دفع بها إلى العزف عن مخالطة الرجال، والامتناع عن الزواج، ولكنها من الناحية الفنية كانت تتسم بالقوة، والخصوبة في شاعريتها، على النمط الشعري البكر، الذي يصدر عفو الخاطر، دون تزيين أو تنميق وبالمقابل نجد حفصة بنت حمدون الحجازية، وفي زمن عائشة وهي أول شاعرة أندلسية تقرض الغزل ومما تقول:

لي حبيبٌ لا ينثني بعتابٍ
وإذا ما تركته زاد تيها
قال لي: هل رأيت لي من شبيهٍ
قلت أيضاً وهل ترى لي شبيها

فهي شاعرة رقيقة بارعة، تحسن نسج شعرها وانتقاء ألفاظها واختيار معانيها، وتحافظ على كبريائها، ويمكننا القول: إنها أي حفصة قد هيأت الطريق للشاعرة الأندلسية، لتسير عليه ألا وهو طريق الغزل. ونذكر أيضاً شاعرة أميرة وهي: أم الكرم بنت المعتصم ابن صمادح، وما وصلنا من شعرها كان في الغزل، ولم يكن غزلها مثل غزل زينب المرية والغسانية البجانية، الذي يتّسم بالعمق مع الوقار والرقة مع الكبرياء، فكانت أميرة المرية تشهر بحبها وتصرخ طالبة خلوة بحبيبها، ولم يكن هذا الحبيب الذي أخرجها عن حشمتها وكتمانها وأناتها، سوى فتى من فتيان قصر أبيها، عرف بالسُّمار، وهذا يذكرنا بعُليّة بنت الخليفة المهدي وأخت الخليفة الرشيد مع فتاها طَلّ وكلاهما جاهر بغزله لفتاها، فأم الكرم بنت المعتصم ملك المرية تطالب الناس في أن يعجبوا معها على ما سبّبه الحب من لوعة لها، وتتغزل بفتاها معلنة عشقها له بكل صراحة، غير عابئة بأي معنى من معاني الكبرياء التي هي من مستلزمات طبيعة المرأة فتقول فيه:

ألا ليت شعري هل سبيلٌ لِخلْوةٍ
يُنـزّهُ عنها سمعُ كل مراقب

ويا عجباً أشتاق خلْوة من غدا

ومثواه ما بين الحشا والترائب

وأذكر أيضاً شاعرتين غرناطيتين ولكل منهما اتجاه يختلف عن الأخرى، فالأولى هي حمدة أو حمدونة بنت زياد المؤدّب، والثانية هي نزهون الغرناطية، فالأولى أي حمدونة نشأت في منطقة جميلة ساحرة اسمها وادي آش، وهي من ضواحي غرناطة تبعد عنها مسافة تقارب الأربعين ميلاً، فهي أي حمدونة وأختها زينب من شاعرات الأندلس الشهيرات، وحمدونة هذه تصف الوادي بأجمل ما يوصف به واد فتقول فيه:

يصدّ الشمسَ أنّى واجهتنا

فيحجبُها ويأذنُ للنسيم

يروع حصاه حالية العذارى

فتلمَسُ جانب العقد النظيم

فحمدونة ترسم صوراً للوادي ولصاحباتها، وتخلق تشبيهات وتعقد مقارنة، بين بياض الوجه وسواد الذوائب. فهي شاعرة الطبيعة بامتياز، ولو أحسن اقتباس صفة مشرقية لها لقيل إنها صنوبرية الأندلس، نسبة إلى رأس شعر الطبيعة في المشرق، أبي بكر الصنوبري، ولم يعرف عنها أي لون من ألوان الانحراف، بل كانت عفة رغم غزلها، متصوفة على الرغم من إسهامها في قول التشبيب، وقد وصفها صاحب وفيات الوفيات بأنها من المتأدبات المتصوفات المتغزلات المتعففات.

بينما نجد الشاعرة الثانية وهي نزهون الغرناطية، فكانت شاعرة مطبوعة سريعة البديهة، ترتجل الشعر، وتساجل كبار الشعراء، وهي على النقيض من حمدونة فحمدونة كما ذكرنا ذات شعر مترف مصنوع وعفيفة مستحيية، أما نزهون فيمكننا وصفها في أنها خليعة ماجنة، في قولها فحش، وفي سلوكها انحراف، وهي ذات قدرة فائقة على سماع فحش القول وبذيء الألفاظ، ومع ذلك فلشعرها جانبان: جانب مشرق نظيف وجانب جريء عنيف وغير عفيف، فالجانب المشرق ما لديها من مساجلات مع الوزير أبي بكر ابن سعيد الذي أولع بأدبها ومحاضراتها، وبالمناسبة كانت عائلة بني سعيد كلها شعراء أدباء وعدد لا بأس منهم تولّى الوزارات، لفترات زمنية متعاقبة في أكثر من إمارة، وكان الوزير أبو بكر بن سعيد معجباً بها، ومن غيرته من كثرة المعجبين بها كتب إليها بيتين:

يا مَنْ له ألف خلٍّ

من عاشق وصديق

أراكَ خلّيتَ للنا

س منزلاً في الطريق

فأجابته:

حللت أبا بكر محلاً منعته

سواك، وهل غير الحبيب له صدري

وإن كان لي كم من حبيب فإنما

يقدّم أهلُ الحق حبَّ أبي بكر

ونزهون تشبه أم الكرم الصمادحية في جرأة غزلها بل أكثر والفرق بين غزليهما هو الفرق بين خشونة المرية ونعومة غرناطة. فتصف نزهون ليلة من ليالي مباذلها:

لله درّ الليالي ما أُحَيْسِنَها

وما أُحيْسنَ منها ليلة الأحد

أبصرت شمسَ الضحى في ساعديْ قَمَرٍ

بل ريمَ خازمةٍ في ساعديْ أَسَد

بالإضافة إلى الغزل كانت نزهون معروفة بهجائها المقذع، وصادف أن كانت في أحد مجالس الوزير أبي بكر بن سعيد، فدخل الشاعر أبو بكر المخزومي الأعمى، يقوده غلام صغير، ويصف لسان الدين بن الخطيب أبا بكر المخزومي في إحاطته: بالأعمى الشديد الشر، المعروف بالهجاء، ودار الحديث في هذا المجلس وأنشد المخزومي بعض أبيات من الشعر، فعلق عليها الوزير، وإذ به يرد بفظاظة، فما كان من نزهون إلا وأن ردّت عليه، وبما في معناه أن من يجيء من حصن المدوّر ــ بلد المخزومي ــ وينشأ بين تيوس وبقر، من أين له معرفة بمجالس النعيم؟ فيقول الشاعر ــ المخزومي ــ متسائلاً عن هذه السّليطة في مجالس الأدب، من هذه الفاضلة؟ فأجابته: عجوز في مقام أمك، فضاق ذرعاً وأجابها: ما هذا صوت عجوز، وإنما صوت نغمة... وبدأ التهجم عليها، فتدخل الوزير الأديب صاحب المنتدى، لينقذ شاعرته وأثيرته من براثن الشيخ الهجّاء المعتدى عليه قائلاً: هذه نزهون بنت القلاعي الشاعرة الأديبة فأجابه: سمعت بها لا أسمعها الله خيراً ولا أراها إلا .... وقال فيها بيتين:

على وجه نزهون من الحسن مسحة

وتحت الثياب العارُ لو كان باديا

قواصد نُزْهُونٍ توارِك غيرِها

ومن قصد البحر استقلّ السواقيا

فردت عليه:

قل للوضيع مقالاً

يتلى إلى حين يُحْشَرْ

حيث البداوة أمستْ

في مشيها تتبخْتَرْ

خلقتَ أعمى ولكن

نهيم في كلّ ....

وحدث لها قصة مشابهة أيضاً مع الشاعر ابن قزمان، فقد كادت تنتهي بضربها تأديباً لها، إلى أن تدخّل الوزير أبي بكر، ودفع ضرّه عن نزهون بالعطاء والإحسان كما فعل مع أبي بكر المخزومي سابقاً. ويمكننا القول في نزهون: إنها من حيث الشعر شاعرة ولكنها من حيث السلوك فهي ماجنة لم يركب مركبها من شاعرات الأندلس الكثيرات إلا قلة لا تكاد تذكر.

ومن الشاعرات اللواتي عرفن بالهجاء أيضاً، تذكر ولادة بنت المستكفي في أنها كانت هجاءَة مريرة، وربما فاقت بعض الهجائين من الرجال، فضلاً عن النساء، ولكن صفة الهجاء لم ترتبط باسمها، كما ارتبطت باسم نزهون الغرناطية، ويصفها بعض مؤرخي الأدب في أنها أهجى من حمّاد عجرد وهو يهجو بشّار بن برد؟ ويا ترى إلى من وجهت هجاءها ولادة، وجهته إلى من قال فيها من السحر وليس الشعر ما خلب ألباب المتأدبين لقرون، والذي بسببها، عادى الأقوياء من الحكام والمسؤولين أمثال بني جهور وابن عبدوس وغيرهم، ومما قالته فيه أي بابن زيدون:

ولقّبْتَ المسدس وهو نعتٌ

تفارقكَ الحياةُ ولا يفارقْ

فلوطيٌّ ومأبونٌ وزانٍ

وديُّوثٌ وقَرْنانٌ وسارق

أيعقل أن يصدر مثل هذا الهجاء عن أميرة أنثى، وبالمقابل فلم نجد هجاء لابن زيدون فيها، بل ظلّ يهيم بها وينشد فيها أرقّ الشعر وأعذبه.

وكذلك صديقتها مُهْجة بنت التياني القرطبية، فكانت جميلة آسرة، وعلى الرغم من أن ولادة بنت خليفة، ومهجة بنت بائع تين، إلا أنها أعجبت بظرفها، وخفة روحها، ورقة شعرها، وجمال محياها، فعلقت بها، ولزمت تأديبها، إلا أن هذه العلاقة ما لبثت أن ساءت، فقالت فيها هجاءً فاحشاً، فهي تستوحي معاني الهجاء من معنى اسمها فتقول:

ولاّدةُ قد صرت ولاّدةً

من غير بعلٍ، فضح الكاتم

حكت لنا مريم لكنّه

نَخْلَةُ هذي ذَكَرٌ قائم

واللافت للانتباه بالنسبة إلى الفحش في القول، فإن جاز ذلك للرجل، فإنه لا يجوز للمرأة لأنها بطبيعتها أرق، وأكثر حياء من الرجل، وبالتالي فإنّ صيغ الفحش في الكلام، أكثر جرياناً على لسان الرجل منها على لسان المرأة، وقيل إن فحش القول

عند مهجة القرطبية لم يكن قاصراً على الهجاء، بل كان يجري على لسانها سليقة وطبيعة، وكانت في فحشها تستعمل الألفاظ البذيئة وأسماء عورات الرجال، ولا ننسى ذكر حفصة بنت الحاج المعروفة بحفصة الركونية، وهي في غرناطة، مثل ولادة في قرطبة على زمانها أيضاً، ويقول بعض الباحثين في أنها أشعر من ولادة، وهي في غزلها أكثر جرأة في الهجوم على معاني العشق والإثارة والغيرة، وكما ارتبطت ولادة بابن زيدون، فارتبطت حفصة بالوزير الشاعر الكاتب أبي جعفر أحمد بن سعيد وزير بني عبد المؤمن، وكما لقي ابن زيدون منافساً في حبه ولادة، فإن ابن سعيد قد صادف هو الآخر منافساً أقوى في حبه حفصة، فمنافس ابن زيدون وزير مثله هو أبو عامر بن عبدوس، أما منافس ابن سعيد فهو الملك نفسه أبو سعيد عثمان بن عبد المؤمن بن علي الذي يلقب بأمير المؤمنين، فلم يكن حبيب حفصة الوزير أهلاً لهذه المنافسة وخاصة من حيث السلطة والقوة، فما زال به الملك العاشق حتى تلمس له أسباباً مفتعلة وأنهاه.

س 3 معروف أن غرض الغزل عند الشعراء مقترن بوصف جمال المرأة وعبق أنوثتها... فبماذا تغزلت المرأة الأندلسية الشاعرة؟

ج3 نعم كانت المرأة الشاعرة تتغزّل في الرجل كما يتغزل الرجل فيها، وكانت تلح في إغرائه وتصف محاسنها، وتذهب إليه زائرة، تطرق بابه، وتنادمه فعلى سبيل المثال عندما تخاطب ولادة ابن زيدون قائلة:

ترقّبْ إذا جنّ الظلام زيارتي
فإني رأيت الليل أكتم للسر
وبي منك ما لو كان بالبدر ما بدا
وبالليل ما أدجى وبالنجم لم يسر

وهي أيضاً تخاطب ابن زيدون:

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق
سبيل فيشكو كلّ صبٍّ بما لقي
تمر الليالي لا أرى البين ينقضي
ولا الصّبْر من رقّ التشوّق مُعْتقي

وكذلك حفصة بنت حمدون الحجازية تقول في مديح أحد العظماء وهو ابن جميل، فتتحايل من خلال مدحتها إياه، لتلقي عليه بغلالة خفيفة من نسيج الغزل:

له خُلُقٌ كالخمر بعد امتزاجها
وحُسْنٌ فما أحلاه من حين خِلْقتِهِ
بوجه كمثل الشمس يدعو ببشره
عيوناً ويعيشها بإفراط هيبته

وكذلك ما ذكرناه لأم الكرم الصمادحية في فتاها السمَّار وكذلك نزهون الغرناطية وغزلها الجريء في الوزير أبي بكر بن سعيد وغيره.

ولا ننسى أيضاً أم العلاء بنت يوسف، فتختلف عن أم الكرم في المريّة وعن عليّة في بغداد، فلم تصرخ صراخ أم الكرم ولم تصح صياح عليّة في بغداد، وإنما بصوت خافت رهيف تخاطب الذي ألح على قلبها فانعطف إليه:

إفهم مطارح أحوالي وما حكمتْ
بـه الشـواهد واعـذرني ولا تلُـمِ
ولا تكلـني إلى عــذرٍ أبيّنــه
شـرُّ المعاذير ما يحتاج للكلِـمِ

وكذلك نجد حفصة بنت الحاج الركونية شاعرة غرناطة في القرن السادس الهجري، فتبدأ غزلها في الوزير أبي جعفر في ثوب من الاحتشام:

سـلامٌ يفـتّح في زهـره ال
كمـامَ ويُنْطـقُ وُرْقَ الغصـون
علـى نـازح قـد ثـوى في الحشا
وإن كـان تُحْـرَمُ منـه العيـون

وتعبر عن غيرة المرأة العاشقة في جرأة وتشاؤم:

أغـار عليـك مـن عـيني رقـيبي
ومنـك ومـن زمانـك والمكـان
ولـو أنـي وضـعتُكَ في عيـوني
إلى يـوم القيامـة مـا كفـاني

وهي تتغزل في سحر ثناياه وريقه، الذي هو أعذب من الخمر، وتكتب إليه شعراً يحمل معاني الإثارة وتصف له في جرأة أنوثتها التي هي ريُّ الظامئ وواحةُ المقيل:

فثغـري مـورد عـذبٌ زلالٌ
وفـرعُ ذؤابـتي ظـلٌّ ظليـلُ

س4 إذا أردنا أن نقارن أشعار النساء الأندلسيات بأشعار النساء الأوروبيات فيم تلتقي الحالتان وبما تختلفان؟

ج4 لم يحصل أن تمت مثل هذه المقارنة بين أشعار النساء الأندلسيات والأوربيات، ومن ثمّ أوجه الالتقاء والاختلاف، كما تتم المقارنة على سبيل المثال بين الشاعرات الأندلسيات والشاعرات المشرقيات وإنما نتحدث عن الأسبقية العربية الأندلسية في كثير من الميادين إن كانت أدبية أو علمية، واستناد الحضارة الأوروبية في الكثير من المجالات على الحضارة العربية، فولادة بنت المستكفي سبقت بصالونها

الأدبي في قرطبة بقرون بعض السيدات الفرنسيات وما قمن به في الأدب الفرنسي، فالسيدة دي ديفاند في القرن الثامن عشر، كانت مثل ولادة ميالة إلى اللهو والعبث وأحبها نبغاء الفكر حينذاك أمثال: فولتير ومونتسكيو، وكذلك الشيء نفسه بالنسبة إلى السيدة وازيل دي لسبيناس، وما يلفت النظر أن السيدتين هما من عائلات فرنسية نبيلة وبورجوازية، كما كان حال ولادة.

س5 البيئة الطبيعية الخلابة للأندلس هي القاسم المشترك بين أشعار جميع شعراء الأندلس، ما هو موقع الطبيعة عند شاعرات الأندلس؟

ج5 موقع الطبيعة عند شاعرات الأندلس، هو الموقع ذاته عند شعراء الأندلس، فكانت الطبيعة حاضرة في كل أشعار شاعرات الأندلس وفي مختلف الفنون الشعرية، فوصف الطبيعة امتزج في غرض الغزل والمديح والرثاء والهجاء، فالشعر دائماً يكون صدى للبيئة، اجتماعية كانت أو طبيعية، فالشعر الأندلسي يعد صورة أمينة دقيقة أنيقة لبيئة الأندلس، ومرآة صادقة لطبيعة الأندلس وسحرها وجمالها.

فحمدونة بنت زياد المؤدب هي شاعرة الطبيعة الأولى بين شاعرات الأندلس، فهي بين الشاعرات كابن خفاجة بين الشعراء، وكالصنوبري بين الشعراء الرجال في المشرق، فهو يعد المؤسس لشعر الطبيعة في المشرق، كما يعد ابن خفاجة مؤسس شعر الطبيعة في الأندلس، فالطبيعة الساحرة تفجّر الطاقة الشعرية للشاعرات فتقول حمدونة في وصف وادي آش:

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ
سقاه مضاعَفُ الغيث العميم
حللْنا دوحَهُ فحنا علينا
حُنَوَّ المرضعات على الفطيم
وأرْشَفَنا على ظمأ زُلالاً
ألذَّ من المدامة للنديم

وإذا قالت في الغزل فهي تصنع الحب وتصوغه في شعر، رقيق الحواشي، عذب الإيقاع، بعيداً عن الفحش والخلاعة، تستمد من جمال الطبيعة وبهائها ما تزين به شعرها في نطاق من الأسلوب الرائع الجميل.

س6 نعلم أن بعض شعراء الأندلس، اقترنت ألقابهم بالمشرقين كابن دراج مثلاً بمتنبي المغرب، هل شمل هذا شاعرات الأندلس أيضاً؟

ج6 صحيح ولكن ذلك كان عند النساء الشاعرات أقل بكثير من الشعراء، فمعظم شعراء الأندلس المشهورين لقبوا بأسماء نظرائهم المشارقة، فبالإضافة إلى ابن دراج هناك ابن زيدون بحتري المغرب وابن خفاجة صنوبري الأندلس وغيرهم، فحمدونة بنت زياد المؤدب لقبت بخنساء المغرب وشاعرة الأندلس، وقال بعض الأدباء والباحثين إنه لو أحسن اقتباس صفة مشرقية لحمدونة لقيل: إنها صنوبرية الأندلس، نسبة إلى رأس شعر الطبيعة في المشرق أبي بكر الصنوبري، لأن تشبيهها بالخنساء، رغم خصوبة شاعرية كل منهما ليس تشبيهاً صحيحاً.

المفكر الأديب شاهد عصر

أم مزور تاريخ؟



مؤيد جواد الطلال*

بعد نجاح التجربة الاشتراكية في العديد من بلدان العالم، وعدم قدرة النازية الهتلرية من اسقاط النظام السوفييتي بقوة السلاح، مع تحوّل الصين – ذات الموارد البشرية الأوسع في العالم – إلى بلد صناعي مُنافس جديد؛ كما تزامن الأمر مع نجاح حركات التحرر الوطني والقومي في قارة آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية [خاصة التجربة الكوبية والتشيلية]، وتأميم قناة السويس وشركات النفط وغيره من المعادن المهمة في بلدان متعددة ومختلفة المواقع .. الخ؛ وبالتالي كان لابد للنظام الرأسمالي العالمي أن يستثمر في شؤون الفكر والثقافة والأدب = إضافة إلى الاقتصاد = بعد أن عجز عن التغيير المباشر بالسلاح والحروب والمؤامرات، فراح يسعى إلى تفنيد الأسس الفكرية التي تنهض عليها المبادئ الاشتراكية عامة وأفكار / مفاهيم ماركس خاصة، والمنتمين إلى الطبقات الاقتصادية والاجتماعية المُضطهدة (المُستغَلة)؛ ولهذا السبب ظهرت "المكارثية" في الولايات المتحدة الأمريكية وأعيدت الحياة لطوباويات الاشتراكيين الديمقراطيين من أحزاب الوسط واليسار الديمقراطي وبقايا الفابيين واصلاحيات (برتراند راسل) ... إلخ.

وإذا كان تأييد (مارتن هايدغر) للنازية مكشوفاً، فإن سارتر كان يناور لخلق طريق ثالث ما بين الماركسية والوجودية على الرغم من تقدمه الفكري وبعض مواقفه السياسية التي كانت أفضل من جوقة الوجوديين وخاصة (البير كامو). وكما لاحظت (جرمين بري) فقد تحول هجوم كامو في ((الإنسان المتمرد)) عام 1951 إلى هجوم على خطر العقيدة

* أديب من العراق.

الماركسية بدل النازية، معتبراً إياها مجرد طوباوية تاريخية تستند على القمع المنظم والفهم ((الميكافلي)) للأخلاق السياسية. في حين كتب كامو عن هتلر ما يلي: ((إنّ هتلر كان مشبعاً بفكرة الدولة العالمية، وهذا سرّ قوته وتعمقه الفكري وأهميته في تاريخنا المعاصر)). وعلى العكس من هذا كتب عن ماركس الآتي: ((إنه نبي برجوازي، ونبي ثوري في آن واحد – ص 242 / الإنسان المتمرد)) (1) .. وإنه من ورثة المسيحية، وإنّ نظريته برجوازية، بل هي دعوة رجعية أيضاً: صك مسحوب على الثقة بالمستقبل .. أما ثوريتها فتتبع من اهتمامها بالواقع الاقتصادي للبشر، ولكن نبوءات ماركس قد كذبها التاريخ. حيث إن رأس المال والبروليتاريا قد خدعا ماركس، وإنّ ماركس قد أخطأ أيضاً – في نظر كامو – حين سمى كتابه برأس المال بدل أن يسميه ((الثورة)) .. إلى آخر هذه القائمة من الترهات.

غير أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا يفعل بعض المفكرين والأدباء = وأحياناً الفنانين = لانتهاج الرؤية الضبابية، ذات الطابع الرمادي في طرح أفكارهم؟!

من أجل القبول بالأمر الواقع، الذي هو جوهر الفكر الفلسفي المثالي الغربي، يعني القبول بسيادة الطبقة البرجوازية: سيادة نظامها الاقتصادي الرأسمالي الذي يتطور باستمرار ويجدد نفسه حتى في مراحل أزماته التاريخية المتعاقبة، والذي وصل اليوم إلى مرحلة الاختناق وتحويل معظم خيرات البشرية إلى مالٍ مُحتكر عند حفنة من الرأسماليين وتجار الحروب الذين لا حدود لطمعهم وجشعهم. وكما كان بلزاك العظيم يصرخ في أعماله الأدبية: المال .. المال .. المال وراء كل شيء (رواية الأب غوريو خاصة)، فإن ماركس كان يردد ذات الصرخة وهو يؤكد المصلحة الطبقية وراء كل مآسي الإنسانية!!

بعد كتابه ((الإنسان المتمرد)) لاحظت (جرمين بري)، أن كامو أحس بالهدوء النسبي للتوترات السياسية الأوروبية، فرفض ((أرض الميعاد)) المجدبة العقيمة التي يتشبث بها الجدل السياسي، وانصرف إلى التحقيق النسبي لحياة مغروسة في الحاضر: ((في هذه الساعة، فيما يتحتم على كل منا أن يشد قوسه ويبرهن على معدنه من جديد، ويفتح في التاريخ وضد التاريخ ما هو مُلك يديه ... علينا أن نودع هذا العمر وعنفه المراهق)). (2)

هكذا تنتهي التشنجات الفكرية عند (كامو) إلى هروب ذاتي، مأساوي وكوميدي في آن معاً. ومن ثم تتجه أفكاره نحو ذاته، ونحو عمله الأدبي كفنان، بعد أن انحسر فكره وهوجم

من أغلب مفكري اليسار الغربي، ومن قبل ما يسمى باليسار الوجودي أيضاً (سارتر وسكرتيره جونسن، مثلاً).

في نطاق الأدب أصبح كامو أكثر حرية في الحركة، وابتعاداً عن الصراعات الأيديولوجية السياسية، لكي يعقد المصالحة مع هذا العالم الذي قد وسمه سابقاً بالصمت والجدارية [الطبيعة الخرساء، البحر، التل، الشمس، جمال الأرض، التأمل في المساء .. الخ]؛ ولكي ينقذ ذاته باتجاهه نحو الأشياء والكلمات اتجاهاً شاعرياً ينحو منحىً رومنسيّاً ((فرفض بذلك مفهوم سارتر حول الالتزام، كما لم يجعل الالتزام السياسي عنصراً واجباً في كل إنجاز فني عبر العصور؛ فالفنان الخلاق – وهو الإنسان العبثي أيضاً في مفهوم كامو – يجد متعة عميقة في مجانية عمله، الذي يرى فيه تحدياً دائماً لوعيه الذاتي، لكي يُهيئ "تمثيلاً إيمائيّاً" لصور محسوسة تشهد بالواقع الجسدي لكونٍ لا ينفذ أحد إلى أسراره)). وقد لاحظت (بري)، بذكاء حاد، وجود عنصر ((ديونيسي)) أوحى به نيتشه في هذا التمثيل الإيمائي للحياة، والذي لمسناه في روايتيّ كامو الأوليين: ((الموت السعيد)) و(الغريب).

إنّ (كامو) الذي سعى إلى التصالح مع هذا العالم عن طريق الحس الجسدي، لا يهتم إلاّ بالحاضر ويرفض الرؤية المستقبلية، بدعوى أن الفنان لا يستطيع أن يرى المستقبل مسبقاً (كذا .. !!)؛ ولذلك فالفنان يعمل على خلق نظامه هو، من دون الخضوع لأي نظام آخر، بل أنه يتحدى أي نظام آخر.

بهذا الموقف يعيد (كامو) مفهوم {{أندريه جيد}} حول الإبداع الفني والعبقرية الواحدية المتقدة، والناجمة عن السويداء التي تُحدِث الخلل واللاّاستواء في صميم روح الفنان؛ ولذا فإن الفنان يتوهم بأنه حين يعيد صياغة العالم، بصورة معقولة ومتسقة، إنما يعيد تشكيل وصياغة وجوده المشروخ. لقد كتب {{جيد}} حول دوستويفسكي قائلاً: إنّ في كل إصلاح يوجد دائماً اضطراب، والاضطراب الذي يشكو منه المصلح هو اضطراب في توازنه الداخلي (تركيبه الفيزيولوجي) بحيث أن القيم الأخلاقية والأوضاع معروضة أمامه بطريقة مختلفة، وأن المصلح / الفنان ليعمل على إقامة الانسجام والاتساق بينهما. إنه يتطلع إلى توازن جديد، وما نتاجه إلا محاولة لإعادة التنظيم حسب تفكيره ومنطقه، وتنظيم الفوضى التي يحسها في ذاته؛ لأنّ حالة الفوضى لا تحتمل بالنسبة له لنقلاً عن كتاب (مارك بيغبدير) حول أندريه جيد الإنسان والناقد والفنان – ص 138 / 139]. (3)

وحسب هذا المفهوم فإنّ {{جيد}} وكامو سيهملان أثر الواقع الموضوعي (العالم الخارجي والاجتماعي) على الفنان الذي سيكون مجرد وحدة ذاتية منغلقة تتحرك ضمن إطار المؤثرات الفيزيولوجية – السايكولوجية، باحثة دون جدوى عن المعنى والاتساق!

ومن خلال الترجمة العملية لأفكار كهذه يكون (كامو) قد قطع الطريق على أي صورة أو درجة من درجات ضرورة التزام الفنان بقضايا مجتمعه وعصره، ويعلن هجومه على الموقفين الماركسي والسارتري في وقت واحد. حيث أن الفنان لا يرى معنى أو جدوى لعمله، ولا يكتسب منه أي أمل، بل أنه يعبر عن هذا ((الذي لا معنى له)) ليس إلا.

وهذا هو جوهر الفن العبثي. وإن كان ثمة رفض وتمرد، كخطوة أولى للانتقال من حالة السلب والعطالة العبثية، فإنه سيكون لصالح الذات المتوحدة: ((إنّ الخلق هو نشدان للوحدة ورفض للعالم ... وإنّ الواقع مطرود كلياً – كامو))؛ وما على الفنان إلا أن يقطع صلته بهذا العالم الخام. وبهذا الموقف لا يضع (كامو) أي غاية للأدب، كإنقاذ العالم العبثي من العرضية، كما فعل أو كتب سارتر لاسيّما في سلسلة كتبه التي أطلق عليها عنوان "مواقف". وإن كانت ثمة جدية ما للخلق الفني فأنه يستمدها من الحركة التي تدفع إلى عبادة الله، أو إلى إفناء الإنسان. وهذه الحركة تتمثل في أعند مطالبة: الديانة أو الجريمة. حيث أن كل مسعى بشري ((يتمثل أخيراً لهذه الرغبة الرعناء، ويعتزم أن يكسب الحياة الشكل الذي إليه تفتقر – ص 333 / الإنسان المتمرد)).

بيد أنّ هذا الإنسان [[الفنان الممزق]] يبحث عن هذا الشكل، الذي يكسبه الحدود التي يصبح ضمنها إلهاً دون جدوى. فهو سيزيف، وعمله مجرد مجانية عدمية!

يرفض كامو، إذن، ((الشكلية المحضة)) الناجمة عن منطق الرفض الكلي، ويرفض أيضاً ((الواقعية)) – والواقعية الاشتراكية خاصة - الناتجة عن اصطفاء الفنان أو تمجيده للواقع الخام؛ لأن هذين السبيلين يعدمان الخلق الذاتي، حيث أن الفعل المبدع ينكر ذاته في هذين النوعين من الإثارة كما كتب كامو في صفحة (339 – الإنسان المتمرد / مصدر مذكور).

فالفن بالنسبة إلى (كامو) إذن، لا يمكن أن يكون واقعياً؛ إذ أن الواقعية تطمح إلى الفوز ((بكلية العالم الواقعي لا بالوحدة)). وبذلك يتحول منطق عدميتها إلى مجرد دعاية كما يرى كامو الذي يضع الوحدة، وحدة الفنان المبدع والمتفرد، في تناقض مطلق وكلي

مع العالم الواقعي .. ويستمد رؤيته الضيقة هذه من مفهوم وحدوية الذات كما هو الحال عند الفيلسوف الألماني (فيخته) مثلاً، ومن اللاأدرية الفلسفية البلهاء التي تشك بقدرة الإنسان – وبالتالي الفنان والأديب أيضاً – على معرفة الواقع في شموليته وحركيته الدائمة.

إن رفض (كامو) الواقع الفني المعاصر، المتمثل في هذين النوعين من الآثار، هو انعكاس واستمرار لرفضه الواقع السياسي المتمثل في النظامين الرأسمالي والاشتراكي. حيث أن المجتمع أصبح بالنسبة إليه مجرد سديم إنتاجي غير قادر على الإبداع، وأن الثورة ((تسعى إلى قتل الفنان الكامن في الإنسان – 348 / المصدر المذكور آنفاً)) .. وبناءً على ما تقدم فإن (كامو) يستشيط غضباً من أجل هذا الفنان المبدع، ويلعن العصر، ويدعو إلى حضارة جديدة عن طريق الاهتداء إلى **((درب تركيبية مبدعة))** ◆ (هامش رقم 4) الدرب الثالثة للفلسفة التي طالما حلم به الوجوديون عبثاً. ونعني بها البحث عن طريق ثالث للفلسفة ما بين المادية الواقعية (الماركسية) من جهة، وما بين "المثالية" التي تجسدها الكثير من المدارس الفلسفية قديماً وحديثاً، من جهة ثانية.

أما أعظم أسلوب في الفن بالنسبة إلى كامو فهو ((التعبير عن أسمى تمرد)). وهذا الأسلوب هو بمثابة ((أسلبة غير منظورة)) تتجسد في التمثيل الإيمائي للحياة (كذا .. !!). غير أن هذا التمثيل المزعوم، سوف يسلب الحياة الواقعية من لحمتها ونسيجها ويحولها إلى مجرد تجريد ذهني ولغوي.

إنّ (كامو)، بعد رفضه للواقع السياسي والفني المعاصر، يبشر بمذهب إبداعي يسعى إلى البحث عن الجمال؛ ولذا وجب علينا التساؤل هنا: يا ترى هل سيجد (كامو) ذلك الجمال في مثل هذا العالم المرفوض من قِبله سابقاً؟! .... لا بد أن (كامو) قد عثر على ضالته في وحدته التائهة، بجلال وسحر عالم صامت، ليعيد نزهات (نيتشه) الروحية الشاعرية!

إن اعتبار مقولة العدمي الروسي "بيساروف Pisarve" حول الصراع الموهوم بين الإنسان الواقعي (الإسكافي مثلاً) والأديب كشكسبير مثلاً، هي بمثابة مقولة ماركسية؛ وأن الاعتقاد أن الفنان الماركسي ينادي بالضرورة إلى ((استبعاد الجمال)) من عالمنا الحديث .. إلخ، ما هو إلاّ افتراء على الفلسفة الماركسية واستاطيقيتها الثورية؛ إذ أن اعتبار الماركسية مجرد نظرية مادية لا تهتم بالقيم الروحية والجمالية، رأي متخلف، لم يعد يستقطب انتباه الناس أو

يؤثر على مجرى تفكيرهم. فالماركسية، وماركس على وجه التحديد والخصوص، قد مجدت الأعمال الفنية والقيم الجمالية، وأرست دعائم مذهب إنساني وجمالي في الفن والأدب، يدعو ويعمل من أجل خير الإنسان.

ومن خلال هذا المذهب ترى الماركسية أن الفن هو بمنزلة التعبير عن النشاط العملي الواقعي المعيش، وتطوره مرهون بتطور هذا النشاط نحو الأفضل. حيث أن الكيان الاجتماعي للناس هو الذي يحدد وعيهم، ويشكل أفكارهم ومشاعرهم، وليس هناك ثمة انفصال بين الواقع والفكرة، بين المادة والروح .. بل إنهما يتطوران وينموان معاً، ويؤثر كل منهما بالآخر؛ ولذا فإن العلاقة بين البناء التحتي (القاعدة المادية للنشاط الاجتماعي) والبناء الفوقي كالأيديولوجيا والعلم والفن والأدب .. إلخ هي علاقة ديالكتيكية حية. ومن هنا تنبع القيمة الكبيرة التي توليها الماركسية للفن والإبداع باعتبارهما من العوامل المهمة في التأثير على الواقع الحياتي لمجموع البشر؛ إذ إن الأفكار تتحول إلى قوة مادية في اللحظة التي تتمثلها وتتشربها الجماهير العريضة، على حد تعبير ماركس.

الفن والأدب والأشكال الإبداعية المتنوعة لابد أن تكون منحازة بشكل من الأشكال أو على نحو من الأنحاء؛ لأنها تعبر عن رأي في الوجود وعن مصلحة طبقة ما، أو عن مصلحة المبدع ذاته الذي هو جزء من شريحة اجتماعية وطبقية، وبهذا يقف موقفاً معيناً حيال النظام الاجتماعي القائم. إنه يسبب الفرح والمتعة الوجدانية من خلال كشفه الواقع الإنساني، والتعبير عنه على الصعيد الفردي والاجتماعي في وقت واحد، ومن خلال طموحاته في تحويل هذا الواقع تحويلاً ثورياً وعميقاً لما فيه خير البشرية قاطبة.

إنّ المبدع الحقيقي يؤمن بالإنسان وبقدرته غير المتناهية وبمستقبله الوضاء. والواقعية الاشتراكية، بمعناها الحقيقي المتفتح والصحيح، لا تسعى إلى ترجمة الواقع ترجمة سطحية، كما يرى (كامو)، بل تجهد إلى الكشف عن تعقّد العملية الواقعية ((لسير الوجود وتنوع الحياة وغناها))، وأنها تحارب التبسيطية والمذهبية ضيقة الأفق، على حدّ تعبير انجلز: فالاتجاه يجب أن يبرز من الموقف ومن نفسيهما (أي من نفس الموقف ومن نفس الاتجاه)، من دون أية صياغة مباشرة. فليس على الفنان المبدع أن يقدم الحل التاريخي جاهزاً لمستقبل الصراع الاجتماعي الذي يصفه أو يعبر عنه. وقد طمح إنجلز آنذاك إلى ضرورة جمع الفنان بين عمق مُثله الفكرية الراقية وبين حيوية شكسبير ومقدرته

الفنية، في آن معاً. [يُراجع في هذا الشأن كتاب (الأدب والفن في ضوء الواقعية) للكاتب الماركسي التقدمي جون فريفل]. (5)

إنّ ما تحاربه الماركسية ومنظروها في شؤون الفن والأدب والإبداع، ليس الذات الخلاقة، بل عزلة الذات واعتبار الإبداع بكل صنوفه مجرد وسيلة لقتل الفراغ أو اللهو، أو اعتباره مجرد تعبير عن حاجة ميتافيزيقية أساسية: ألا وهي الحاجة إلى الوحدة كما عرفنا من متن سطور (البير كامو)، وكما يُستشف من معظم الكتابات التي تناهض المقولات الأساسية في المنهج والرؤية الماركسية للفن والأدب وأشكال الإبداع الإنساني الغني والمتنوع في الحياة.

وإذا كان الإنسان لا يجد في عالمه الواقعي مثل هذه الوحدة، كما يعتقد كامو، ويضطر إلى إبداع عالم آخر يقيمه بديلاً لهذا العالم؛ فإن **الماركسية لا ترى أيما تناقض بين الفرد والمجتمع، وأن تركيب ذاتية الفرد يتجاوب بالضرورة مع المجتمع، باعتبار الإنسان كائن اجتماعي بالطبع - كما تؤكده العلوم الاجتماعية كافة – وإن كان من الممكن هنا استثناء المرضى من الناحية النفسية والعقلية، حتى وإن امتلكوا الموهبة الفنية.**

وهكذا فإن الماركسية ترى أن السيطرة الحقيقية على الذات والواقع لا تتحقق في نطاق تلك ((العوالم المغلقة)) التي يبتدعها الفنان البرجوازي لنفسه، أو بإعادة خلق العالم ((لحسابه الخاص))، بل في تعاون المبدع والفنان مع المجتمع نحو زيادة وتوسيع آفاق رؤية الإنسان المعرفية والروحية، وتوجيه هذه الرؤية لصالح الحساب العام؛ إذ أن الفن والأدب وكل ضروب الإبداع البشري هي عبارة عن صور وأساليب تعبر عن الوعي الإنساني والاجتماعي. وهكذا فليس ثمة سبب لأن ترفض الواقعية الاشتراكية ذاتية الفنان المبدعة، كما يفتري كامو، بل ترى أنها مرتبطة ارتباطاً جدلياً حيّاً مع الواقع الموضوعي، بما فيه المجتمع، من أجل تحويل هذا الواقع تحويلاً ثورياً.

من هذا المنطلق الفكري نستطيع أن نثبت رأي أدبي نقدي للكاتب الفرنسي (ساروكي)، الذي استشهدت الباحثة (جرمين بري) به في كتابها عن كامو، الرأي الذي يفيد بأن رواية ((الموت السعيد))، بصفتها قصة أو رواية قصيرة، مُدانة في أساسها الأخلاقي والفني والجمالي على حدٍ سواء. ليس لتفكك عناصر الملاحظة وضعف الخيال الروائي وحسب، بل لخلوها من البناء الفني المحكم، واتجاهها اتجاهاً فلسفيّاً تأملياً وشعرياً يصل حدّ الهلوسة والتناقض واللامعنى، مما دعا (ساروكي) إلى الاعتقاد أنّ أحسن ما في

الرواية ليس روائياً ليُراجع كتاب بري المذكور سابقاً في مصادر وهوامش هذه الدراسة].

أحسن ما في الرواية ليس روائياً

هذا ما استنتجه (ساروكي). وفي واقع الحال فإنّ (كامو) ليس روائياً قَطّ، ليس لتفكك عناصر الملاحظة وضعف الخيال الروائي حسب - ((بل لخلوها من البناء الفني المحكم **واتجاهها اتجاهاً فلسفياً تأملياً** وشعرياً يصل حدّ الهلوسة والتناقض واللامعنى)).

وأنا أعيد هنا ملاحظة (ساروكي) بأن أضع خطاً ولونا غامقاً (بوند) تحت كلمة اتجاهها اتجاهاً فلسفياً تأملياً؛ لأن (كامو) يحاول أن يخلق أعمالاً فنية على مقاس معتقداته الفلسفية الفكرية. ومع أن أي عمل فني يخلو من الفكر والفلسفة لا قيمة له، غير أن الفكر والفلسفة [العقل والمنطق] لا يمكن أن يكونا الحكميّن أو الشرطين الأساسيين في أي عمل روائي ذي طابع فني ما لم تدخل فيه الأبعاد الروحية والحساسية الأدبية التي تميز الخلق الإبداعي عن أي نثر أو شعر مهما كان ممتلئاً بالحكمة أو الفلسفة أو التأمل الفكري، أو حتى المواقف السياسية حتى وإن كانت صائبة!

صحيح أننا لا نستطيع أن نطلب من كامو، الذي شبع موتاً، أن يُدخّل في أعماله الأدبية روح الجّد الفرنسي (فيكتور هيغو) الذي عبّر عن بؤساء عصره، لكننا من أجل أن نوضح هذه الفكرة التي هي بُعد أساس من أبعاد البناء الفني (خاصة في القصة والرواية) للأجيال الشابة الصاعدة من القصاصين والروائيين والمسرحيين نتساءل: أين الروح الإنسانية العالية الرفيعة والحساسية المرهفة التي ميزت الأعمال الروسية بدءاً من معطف (غوغول) حتى حصان تشيخوف و(أيتماتوف) حين لجأ الإنسان لمخاطبته ليس كمجرد حصان، بل بوصفه روحاً؟!

أين الموسيقى المنبعثة من سطور (توماس مان) و{{مارغريت دورا}}، والروح الإنسانية المجيدة التي ميزت أعمال (كازنتزاكيس) العظيم الذي كان ينافس كامو على جائزة نوبل ذلك العام ذاته حين استبعد منها وأعطيت لكامو بسبب ميوله الغربية وأفكاره المعادية للاشتراكية والاتحاد السوفييتي آنذاك؟!

لقد لاحظتُ باستمرار أن روح وسطور (كازنتزاكيس) الممتلئة بالشعر والإنسانية الرفيعة ترفرف بأجنحتها السحرية الخلابة على كتابات أدباء المغرب العربي رغم ثقافتهم الفرنسية، وخلوها من التأثيرات العدمية العبثية لأبطال كامو الفرنسي. ولعل في هذا الأمر تكمن **الجائزة الحقيقية الخالدة.**

هل توجد كتابة حيادية بريئة؟!

إنّ (كامو) الذي رفض التعامل مع المستقبل، ومع قضايا عصره ومجتمعه، سيكون مضطراً لاختيار لغة بريئة وحيادية تتعامل مع الحس الوجودي (الجسدي) أكثر من تعاملها مع الذهن الإنساني ومضامينه الاجتماعية. ولقد عثرت هذه اللغة على شرطها الأول في الفن الكلاسيكي وأساليبه الفنية، كما صرّح (رولان بارت) في "الكتابة في درجة الصفر"؛ حيث أن الأثر العبثي يقلد الحياة اليومية، ولذا فهو أسلوب رتيب وثقيل أو حيادي، كما هو واضح في رواية (الغريب).

إنّ الطبقة البرجوازية التي كانت صاعدة في مرحلة من مراحل التاريخ، وحين انتصرت على صعيدي الواقع الاقتصادي والفكر، أرست دعائم أسلوب أدبي لا يعبر عن مصالحها الطبقية فحسب، بل يؤوّل العالم باعتباره وحدة كلية منطقية ترسم معالمه وحدوده العقلانية البرجوازية الظافرة. وكان ذلك الأسلوب هو الكلاسيكي ((الذي استبعد كل رعشة وجدانية لحساب شكل فني ولغوي يصطفي ويتصالح مع أسطورة الإنسان الخالد في ماهيته))، أي البطل المنتخب والمجرد وليس الكائن البشري من دمٍ ولحم، الإنسان العصري الذي يمكنك أن تجده في السوق والحياة العملية الواقعية.

بيد أنّ هذه الصنعة الشكلية [الكتابة الحيادية البريئة التي ابتدأها كامو وأمثاله من كتاب العصر الامبريالي] ليست في خدمة أيديولوجية منتصرة، وإنما هي صيغة وضع جديد للكاتب: هي الصمت كنمط من أنماط الوجود المأزوم وانعكاس لأزمة الطبقة البرجوازية الآفلة، التي لم يعد هناك ثمة شبر واحد من هذه الأرض لم تستنفد خيراته. فالشكل الأدبي، بعد أن فقد احكامه العقلانية في وضع طبقة صاعدة ومنتصرة يعود ليتحول، على يد كامو مثلاً، إلى شعر متفكك يصل حدّ الهذيان والتناقض، بعد أن اخترقته العدمية التشاؤمية من الجلد إلى العظم، في وضع طبقة مأزومة على صعيد الواقع السياسي والأيديولوجي والأخلاقي في الآن معاً.

لقد انكفأت الكتابة البرجوازية في المرحلة اللاحقة من مراحل نموها وتطورها - المرحلة الامبريالية الراهنة - إلى نوع من الصيغ السلبية التي تبطل بها الخصائص الاجتماعية أو تتحول إلى مجرد نمطٍ عادَ إلى ((أسرار أساطيره الشكلية، لمصلحة حالة من الشكل تتسم بالحياد والعطالة)) كما ورد في كتاب بارت: الكتابة في درجة الصفر.

وليست الكتابة الحيادية البيضاء هي أقل الكتابات أمانة، كما رأى (بارت)، بل أكثرها خيانة لطبقتها

البرجوازية وللطبقة البروليتارية الصاعدة على حدّ سواء. **إنها عملية غض نظر مخجلة عن حركة الواقع الاجتماعي والإنساني، وكأنّ ما يدور في هذا العالم لا يهم الذات الفردية الباحثة عن سعادتها الخاصة ضمن إطار وجود معطى سلفاً وخالٍ من الحيوات الأخر!**

إنّ حيادية الكتابة والاهتمامات الشكلية المحضة، وهم خادع؛ لأنه في الحقيقة ليس إلاّ صمتاً .. صمتاً إزاء عالم جديد تصنعه الأجيال الخيرة لصالح الإنسانية قاطبة، وبالتالي عدم المشاركة بهذه العملية الخلاقة.

مواقف كامو الأدبية والسياسية من خلال رؤيته الفلسفية

شعراء التمرد

يعطي كامو صفة ((الشعر المتمرد)) لثلاثة شعراء هم: لوتريامون + رامبو + بروتون. وكما لاحظ الباحث (موريس وايمبيرغ) فإنّ كامو يكتشف في التمرد ميلاً للعبودية كما لو أن النظام القائم أفضل من الفوضى (ص 28 من مجلة الثقافة الأجنبية) (6) .. وأعتقد إنّ مثل هذا السطر الكاشف يؤكد ما ذهبنا إليه سابقاً من أن الحفاظ على ((**النظام القائم** – التشديد من عندنا)) هو من أسس الفلسفة المثالية الغربية التي تريد الحفاظ على سيادة الطبقة البرجوازية ونظامها الاقتصادي المتمثل بالرأسمالية. وهذا التساوق والتناغم بين الفكر والسياسة (المواقف) هو أمر جوهري ليس في الرؤية للحياة والمجتمع والعلاقات الاجتماعية فقط، بل ولأشكال البنية الفوقية برمتها، وخاصة المنظور الأدبي بوصفه من أهم صور الإبداع المؤثرة في النفس البشرية.

وعلى الرغم من وصف (كامو) لتنقل شعر رامبو ما بين " اللا " المتمردة، و"النعم" الراضخة للأمر الواقع كنغمة مزدوجة لكنها ((فاسدة)) كما يصفها كامو، فإنّه يعدّ رامبو ((شاعر التمرد الأكبر)). لكنه عدّ (صمته) ومغامرات أفريقيا في هراري Harrar بمنزلة العَودْ إلى النظام القائم .. وهو تأكيد إضافي على أن موضوعة (**(النظام القائم)**) مسألة جوهرية في مفردات قاموس (كامو) الأدبي!

هل ثمة علاقة بين السرياليين والماركسية؟!

أما بالنسبة إلى السريالية لاسيّما ممثلها الرئيس (بروتون – كاتب البيان السريالي الشهير) فإن كامو يربط بطريقة عشوائية وغير معقولة بين تمرد السرياليين وبين الماركسيين، ثم الطلاق بين الاثنين، وذلك من أجل شتم الاشتراكية من خلال ما أسماه بالشمولية التي يطلقها باستمرار – كسُبّة – على الماركسية والاشتراكية، ويعدّها بمنزلة المعادل

الموضوعي للنازية والحركات الفاشية، كما ورد في الفقرة الأولى من صفحة (29) في مجلة الثقافة الأجنبية .. وفي صفحة لاحقة (34) يكتب وايمبيرغ بأنّ كامو يجرؤ على مقارنة النظام الشيوعي بالنظام النازي، ويعدّ ميزة كِتاب كامو ((الإنسان المتمرد)) هي أنه ساعد على نزع القدسية عن أسطورة الثورة الروسية والأيديولوجية الألمانية (ص – 35).

هل النازية مساوية للثورة الاشتراكية الروسية؟!

في انطلاق كامو ممّا أسماه بالتمرد الميتافيزيقي إلى ((التمرد التاريخي)) يكون قد انتقل من الأفكار والنظريات التي عبر عنها الأدباء بشكل خاص إلى الفعل الذي يحوّل التمرد إلى ثورة، ويصير التاريخ مسرحه؛ ولذلك يعدّ كامو النازية – ويحددها بجنون هتلر الذي أراد أن تصحبه المانيا بكاملها للكارثة كنوع من الانتحار الجماعي – يعدّها مساوية للثورة الاشتراكية السوفييتية المستندة إلى العقل الذي يمتزج بفلسفة ماركس، وذلك بوصفهما [النازية والاشتراكية معاً] يعتمدان ارهاب الدولة: ((فما دامت الغاية هي نقاء العِرق أو المجتمع الخالي من الطبقات فكل الوسائل تكون مبررة لتحقيق ذلك)) كما يستنتج كامو في الفصل المخصص من كتابه عن ((التمرد التاريخي))!

ولنلاحظ في هذه الفقرة كيف جمع (كامو) بشكل متعسف بين مفهوم "نقاء العِرق" النازي وبين "المجتمع الخالي من الطبقات"، المجتمع الذي تسعى إليه الاشتراكية، وكيف استنتج هو إن الوسائل كلها مبررة لتحقيق الأهداف، في حين يعرف الجميع أن ماركس كان باستمرار يرفض مفهوم ((الغاية تبرر الوسيلة))، المفهوم سيئ الصيت .. فهل يوجد ظلم أشد قسوة وبشاعة من مثل هذا الافتراء والمطابقة التعسفية بين النظام النازي الهتلري الذي قاد البشرية إلى الويلات والكوارث وبين تحويل روسيا الفلاحية وبلدان الشرق – التي اتحدت مع روسيا - الممزقة المتخلفة إلى دولة صناعية كبيرة ومتحضرة بعد أن دفعت ثمناً غالياً لتخليص العالم (وأوروبا خاصة) من شرور هتلر ونازيته المجرمة، من غير أن ننكر الأمور السلبية التي رافقت التجربة السوفييتية، إذ أن الذي لا يعمل هو فقط الذي لا يُخطئ.

وعلى العكس من كامو فإنّ كثيراً من الكُتّاب الغربيين أنصفوا الحقائق والتأريخ، كما هو حال المفكر "أريك فروم" (7) مثلاً، حين قدّم صورة سلبية قاتمة في ظلاميتها للحركات اليمينية وعلى رأسها النازيين، وفي قمة هذا الرأس الثلاثي سيئ الصيت (هتلر + هملر + غوبلز)؛

فهل يمكن مقارنة القادة الاشتراكيين مع هذه الحثالة (اللا بشرية) كما فعل كامو؟!

هل تستمد الماركسية منابعها الروحية من المسيحية؟؟

ولأن (كامو) يدخل في سجالات وجدل مع ما يسميه بمفهوم ماركس عن التاريخ والإنسان الشامل و((السلطة العالمية))، بله ويرى أنّ ماركس ونهج لينين – وحتى الأحزاب الشيوعية في العالم – تستمد فكرها من المسيحية، ويحاول الدكتور (خضير عباس ماذي)، مترجم مقالة واينبيرغ، أن يوضح فكرة كامو في هامش ينتهي إلى مسألة التقاء الاحزاب الماركسية بالمسيحية في قضية ((الوعد المستقبلي)) .. أقول لأننا لا نستطيع أن نتفهم هذه الخلطة العجيبة الغريبة في أفكار ومفاهيم كامو، لاسيما في هذه المسألة بالذات؛ لأننا شرقيون ولنا مفاهيم مختلفة عن المسيحية وعن مجمل الثقافة الغربية، ولذلك نترك الفرنسيين أنفسهم يردون على كامو ضمن السجال الذي كان دائراً في مجلة {{الأزمنة الحديثة}}، والذي يثبته الباحث واينبيرغ في مقالته:

"يتهم (فرانسيس جانسون) وسارتر كامو بالإضافة إلى عدم أهليته الفلسفية، بمحاولته تفريغ التاريخ من محتواه وجعل الثورة مستحيلة والتبشير بأخلاقيات الصليب الأحمر. ومن بين الدراسات النقدية التي حاولت فهم كامو وساعدت على تطوير الإشكالية التي يناقشها نذكر في سبيل المثال دراسة بول ريكور وجورج باتاي". (8)

ولو ثبتنا هنا رأي (جانسون وسارتر) في عدم أهلية كامو الفلسفية، واستقطعناها من الفقرة أعلاه لعرفنا السر وراء كل هذه التهويمات العجيبة الغريبة في أفكار (كامو) الذي نال جائزة نوبل للآداب لهذه الأفكار بالذات وليس لإبداعه الفني الذي لا يمكن مقارنته بإبداع الكاتب اليوناني (نيقوس كازنتزاكيس) الذي كان مرشحاً ومنافساً لكامو على الجائزة في ذلك العام نفسه؛ لأن كازنتزاكيس كان اشتراكياً وإنساني النزعة ومتعاطفاً مع الثورة السوفتيية يومذاك!

الأدب المصطنع والأدب الروحي التلقائي (كامو وكازنتزاكيس)

كانت أعماقي تتساءل باستمرار: لماذا أحب وأعبد أدب كازنتزاكيس ولا أميل إلى أدب كامو؟ ولِمَ مُنحت جائزة نوبل لكامو ولم تُمنحْ لكازنتزاكيس، المرشحان الأساسيان لها بحساب الانجاز الأدبي في ذلك العام؟!

ومع أنني اكتشفت نفسي بوصفي إنساناً شرقيّاً ذا ميولٍ رومانسية على نحو من الأنحاء، وأنّ كازنتزاكيس أقرب للشرق منه إلى الغرب؛ حتى أنه صرّح يوماً بوجود دماء عربية قديمة تجري في

عروقــه .. وأن الأدب الغربــي فيــه مــن الغموض والصناعة (الصياغات العقلية) مـا لا تتجـاوب مـع أعمـاقي الداخليـة الروحيـة الطـابع كمـا هـو الحـال عنـد كـامو الـذي يحـاول صـياغة مفـاهيم غربية من خلال بناء سردي أو مسرحي. غـير أنـني حـين قـرأت مـا كتبـه (د. ت. سـوزوكي D.T. Suzuki) في الفصل المعنون ب ((شرق وغرب)) - في المصدر المذكور سابقاً بالاشتراك مع أريك فروم - أدركت بوضوح أكبر لماذا أحببت وعبـدت أدب كـازنتزاكيس بـدلاً مـن كـامو، ولمـاذا مالـت اللجنـة الأدبيـة الأكاديمية الغربية الخاصة بمنح جائزة نوبل للسلام عام (1957م) لكامو بدل كازنتزاكيس {المصدر مجلة المعرفة عدد 685 في تشرين اول 2020م}.

لقـد درس (سـوزوكي) الفـرق بـين الشـرق والغـرب عامـة، وكـذلك الفـارق بـين الصـياغات والـرؤى الأدبيـة خاصـة، وبدأ دراسته بما يسمى الأدب المقارن من خلال دراسة الفرق بين قصيدة للشاعر اليابـاني (باشـو 1644 – 1694) وبـين قصيدة الشاعر الغربي (تينيسون 1809 – 1892) علـى الـرغم مـن إنّ (تينيسـون) "قـد لا يكـون شـاعراً غربيّـاً نموذجيـاً بحيث نختاره لمثل هذه المقارنة مع شاعر من الشرق الأقصى، إلاّ أن في قصيدته الـتي سـأوردها شـيئاً مرتبطـاً صـميمياً بقصـيدة باشـو – ص 126 مـن المصـدر المذكور سابقاً: كتاب (فرويد وبوذا)."

ويُثبتْ الباحث المفكر (سوزوكي) القصـيدتين، ويقـوم بعمليـات المقارنـة والاخـتلاف بـين إحسـاس كـل مـن الشـاعرين {الشـرقي والغربـي} للرؤيـة ذاتهـا: **زهـرة بريـة**. كمـا يثبـت بالتحليل الـدقيق والممتـع الفـروق الـتي تميـز رؤيـة كـل شـاعر وإحساسـه إزاء مـا يـرى، وبالتـالي اخـتلاف المفـاهيم والمنطـق بـين الشرقيين والغربيين.

ولأن الشـرح المفصـل والمطـوّل لمثـل هذا التحليل وما نجم عنه من استنتاجات مذهلـة يمكـن أن يطـول ويخرجنـا عـن موضـوعنا الأسـاس الـذي نحـن بصـدده، غير أنني أحرض أحبتي القُراء وأحضهم على قراءة الكتاب حتى وإن كنا نسعى باسـتمرار إلى الغـاء مفهـوم "صِـدام أو حرب الحضارات" ونؤمن بوحدة الكون والكـائن البشـري والمجتمعـات الإنسـانية على اختلاف لغاتها وقومياتها وعقائدها وطبائعهـا وتراثهـا؛ لأنهـا تعـيش علـى الكوكـب ذاتـه الـذي أصـبح مصـيره واحداً بعد أن تحول إلى ما يشبه القرية الصغيرة، وبعد أن صارت الأزرار النووية والذرية قادرة على إفنائه كاملاً بمجرد كبسها بأصابع اليد!

بـالطبع إنّ اعجابنـا بهـذه المقاربـة والمقارنـة النقديـة في سـطور الـدكتور (سـوزوكي) لا يعـني تطـابق رؤيتنـا مـع مفاهيمه ورؤيته الفلسفية التي تنطلق مـن

غيبيات ورؤى أفكار وديانات الشرق الأقصى القديم، خاصة طريقة ((زن Zen)) في تفسير البوذية؛ لاسيما وأن الرجل يمتلك فضيلة الاعتراف بأن هذه الطريقة تتقاطع أحياناً مع التفكير المعاصر ومع المنهج العلمي، وتعطي أولوية (البطن) على حساب العقل، مستشهداً بعشرات الأمثلة والحِكَمْ والنصوص وحتى القصص القصيرة جداً (الحكايات الشعبية المتوارثة) والمتوافرة في الكتب البوذية والهندوسية، ومقاربتها مع المسيحية – وبعض إستشهادات توراتية – لكنه يغفل الشطحات الصوفية المماثلة في الفكر الإسلامي. وبمعنى أدق إنه يعيش في الماضي، حتى وإن استند إلى مفردات مدرسة التحليل النفسي ومنها مفهوميّ الوعي [الذي يسميه الاستثارة] واللاوعي .. إلخ؛ لكننا أحببنا ضمّ هذه الزهرة من حديقة الفكر البشري الخلاق، وسنضم زهرات أخرى في مواضع مختلفة من سطور بحثنا هذا.

الفروق النفسية والإنسانية بين كامو وتولستوي في النظر لواقعة "الموت"

وإذا أجرينا مقارنة أخرى بين نظرة تولستوي لقضية الموت ونظرة كامو لهذه القضية (الواقعة) الحياتية المتلازمة في جدلية طبيعية لا انفكاك عنها، فسنرى الاختلاف الواضح بين النظرتين انطلاقاً من زاوية النظر الإنسانية والفلسفية للواقعة البشرية ذاتها.

تحتل قضية أو مشكلة الموت حيزاً عظيماً في تفكير (كامو) الفلسفي، وارتباطها بمفهوم العبث، أو الشعور بالعبث، الذي لابد أن يفضي يوماً إلى التمرد. ففي قراءة أخرى لأهم كتب (كامو)، وأعني به كتاب ((الإنسان المتمرد))، يذكر الباحث (موريس وايمبيرغ) في شرحه وتحليله لهذا الكتاب مواجهة أبطال روايات ومسرحيات (كامو) لهذه القضية فيكتب الآتي: ".. إنه الموت المتربص بالإنسان والتي تعادل فكرة مروره بنا كل شيء، طرق العيش، السلوكيات، الأفعال، هي التي تجعل من كل شيء عديم الأهمية، تجعل من **المصير الذي يعتقد الإنسان إنه اختياره تجعل منه مجرد وهم ولا قيمة له** كما تقول مارتا [شخصية مسرحية سوء تفاهم]؛ إذ أن هذا المصير الذي يعادل كل شيء يجعل من كل شيء عديم الجدوى، الأمر الذي يفسر سلوك (مرسو)، السلوك الخالي من الأحاسيس وغير المكترث بشكل غريب حتى إزاء جريمته ... وهنا يقصد الباحث واينبيرغ جريمة قتل (مرسو بطل قصة الغريب) للشخص العربي من غير سبب يذكر" ص 37 / وايمبيرغ.

لنلاحظ في هذا النص المذكور أعلاه إن كامو يطيح بمفهوم الحرية والاختيار الذي تتبجح به الوجودية عامة، وسارتر خاصة، حين يصبح مصير الإنسان بيد قوة عمياء كالموت!

كل إنسان فانٍ. وهذا الأمر يسبق ملحمة جلجامش ويتعدى مقولة (سقراط) الفلسفية على الرغم من أنها بديهية: "كل إنسان فانٍ، وسقراط إنسان؛ فهو فانٍ".

قبل سقراط - الذي شرب كأس المنون بيديه انطلاقا من مبادئه - وقبل ملحمة جلجامش، وحتى قبل الأديان الأرضية والسماوية، حاول الإنسان في مرحلته الذهنية البدئية = ولا نقول البدائية = أن يعالج قضية الموت بأشكال وصور شتى ولكن عند حدود اعتبار الموت الوجه الآخر للحياة وليس الهروب من الحياة كما عند هيدغر (الوجود من أجل العدم)، أو كما عند كامو بوصفه القوة العمياء التي تجرد الحياة من معناها.

وكنت باستمرار أقف عند جملة صديقنا المرحوم البياتي: ((إنني منذور للموت)) وهو يكررها في أحاديثه وشعره. ومن يعرف البيئة البغدادية القديمة الأصيلة التي ولد بها وترعرع الشاعر فإنه سيدرك المغزى العميق لمفردة ((النذر)) في لغة تلك البيئة التي تستمد جذورها ليس من المفاهيم الدينية والشعر العربي الذي سبق الإسلام وجابه "المنية" وتحدى الموت – قبل أن تصبح صخرة سيزيف الإغريقية أسطورة كامو المفضلة – وليس من ملحمة جلجامش التي كتبها أجداد البياتي العراقيون الأوّل فحسب، بل تمد جذورها في عالم السحر والطقوس الأولى التي تُقدَم بها القرابين لإرضاء الطبيعة وجلب خيراتها أو درء مخاطرها وتقلبات أنوائها وبعث "تموز" الخصب والحياة من مواسم الجفاف؛ فما الحياة والموت إلا الوجه والقفا للعملة الواحدة ذاتها أو الصيرورة المتصلة. ومن هذا المنطلق رأى الأمام (علي ابن أبي طالب) أننا يجب أن نعيش لدنيانا كما لو أننا لن نموت أبداً، وأن نعيش لآخرتنا كما لو أننا سنموت غداً ... في حين كان الأديب والمفكر اليوناني كازنتزاكيس يتساءل من خلال أفكار بطله [باسيل – الشخصية المحورية الثانية في رواية زوربا]: أنتصرّف وكأنّ الموت غير موجود أم نتصرّف كما لو أننا نفكر به كل يوم، وكل مرة؟! .... ورغم انهيار "المنجم" الذي يمثل المشروع التجاري لباسيل – مع تباعد المكان الذي يموت به زوربا – لم تهزم إرادته؛ لأنه رأى الحب أقوى من الموت!!

فلماذا يصبح الموت عند أبطال ونماذج (كامو) بمثل هذه الحساسية العالية ومشاعر العبث السلبية؟!

أرى الجواب بوجود نزعة فردية عميقة عند (كامو)، وهذا الغلو في الذاتية يدفع الإنسان إلى الانغلاق على نفسه وعدم رغبته في أي شكل من أشكال العمل الجماعي أو الروح الاجتماعية، أو حتى الطابع التنظيمي

للاتجاهات الفكرية والسياسية التي تؤمن بمستقبل الإنسان الوضاء لاسيّما إذا تم تفاعله الإيجابي مع قضايا الإنسان المصيرية واهتمامات المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه.

ومن خلال قراءة (واينبيرغ) للإنسان المتمرد نجد أن (كامو) يشتم كل التنظيمات والأحزاب {خاصة الاشتراكية} ويدافع عن الروح الفردية، بله وتشمل شتائمه معظم المفكرين وحتى الأدباء باستثناء "مارسيل بروست" الذي انسحب من الحياة الخارجية؛ ولذلك فإن (كامو) يعدّهْ بمنزلة النموذج المفضل لأنّ "بروست" اختار ((الحياة الداخلية، بل وما يقع في أبعاد سحيقة منها)) كذكريات الماضي السعيد أو ما يسمى مجازاً الفردوس المفقود! [تُراجع ص 32 من مجلة الثقافة الأجنبية – مصدر مذكور سابقاً].

بالطبع ليس بإمكاني، أنا الرجل العربي الجاهل بحروف الفرنسية، أن أقيّم "بروست" الذي تشيد به كل الكتب التي تناصر موجة التمرد على الأساليب الكلاسيكية الواقعية التي سادت في روايات القرن التاسع عشر – وما قبله – مهما كانت عظيمة .. موجة التمرد والتجديد في مطلع القرن العشرين التي كان في طليعتها "بروست" إضافة إلى جويس و{فرجينيا وولف} وفولكنر و(هنري جيمس) وآخرون غيرهم، ولكنني فقط أردت التنويه إلى الجانب الروحي وليس العقلي / المنطقي في شخصية (كامو) من خلال هذه الملاحظة.

ومن خلال مقارنة بسيطة بين **رؤية تولستوي** ورؤية كامو لواقعة الموت نستطيع أن نجد (نلمس) الفروق الإنسانية والنفسية – وحتى الفنية – في طريقة التعبير عن القضية ذاتها.

في قضية الموت، خاصة الجانب المخيف والمرعب فيه، لا يمكن أن يختلف فيها شخصان؛ لكننا نستطيع أن نختلف مع (كامو) من خلال زاوية النظر لهذه القضية، وسنستعين بما كُتِبَ عن قصة تولستوي المنشورة عام 1886 بعنوان ((موت إيفان إيليتش)) التي تعبر عن تجربة شخصية حدثت لتولستوي في ليلة من ليالي جولته بمدينة "أرزماس" عام 1869 حين واجه الموت وخاف منه وتساءل:

- **هل هنالك أي معنى في حياتي لن يدمره اقترابي الحتمي من الموت؟**

هذا السؤال الخطير الذي طرحه الأديب الروسي على نفسه حوره الأديب الفرنسي كامو بصيغة سلبية: - **ما معنى أن يعيش الإنسان ما دام العالم سيبقى كما هو بعدي؟!**

وكنا قد أشرنا إلى هذا السؤال من قبل عند دراستنا لمفهوم وماهية العبث عند كامو كما وضحه لنا

الدكتور (مكاوي) في كتابه عن {{البير كامي}} (8) حين يصبح هذا المفهوم هو المعادل الموضوعي للشعور بعدم المعنى للأشياء في عالمٍ خالٍ من المعنى أو ((الغاية المحددة))، في حين تصبح ذروة الإحساس بالعبث ذاتها مساوية لذروة الإحساس بالموت الذي يعني كما أورد (د. مكاوي) النص الآتي لكامو بشأنه: "انعدام كل شيء بعد موتي. إنه إمكانية عدم وجودي مع بقاء العالم، غير المبالي، على حاله. أي وجود العالم بعدي من دون وجودي!!".

وبهذا يكون (كامو) قد انطلق من مفاهيم العزلة الفردية، والشعور باللاجدوى، وانعدام المعنى (العبث)، ومن مفهوم هيدغر حول الوجود من أجل العدم، وكل الأفكار والمفاهيم السلبية التي ورثها من شجرة الفكر المثالي الغربي التي لا تستند إلى وقائع الحياة العملانية الملموسة؛ كما لو أن كامو يريد أن لا يبقى العالم حين يموت؟!!

وإذا ما دققنا الأمر حتى قبل أن نتوغل في قراءة بحث (جوردان سميث) فإننا سنجد زاويتين مختلفتين في النظر إلى القضية ذاتها: الأولى عامة باعتبار أن الموت أمر مخيف من جهة، وله تأثير على معنى الحياة المتضمن عمل الإنسان من جهة ثانية .. أما النظرة الثانية فإنها تنطلق من نفي ((عمل الإنسان)) في حالة موته، ومن أنانية بالغة، وحقد على العالم؛ لأنه سيبقى كما هو بعد موت الفرد / الشخص / كامو.

وقبل أن نتحدث عن طريقة المعالجة الفنية والإنسانية لقضية الموت كما فهمها تولستوي – القضية التي اختلفت وتخلفت عند كامو – نذكر الأثر الايجابي الذي تركته قصة تولستوي، أو روايته القصيرة، كما ورد في مقالة (سميث) بالنقاط الآتية:

1 – "حين نُشرتْ رواية موت إيفان إيليتش عام 1886 اعتبرت فوراً تحفة فنية. تشايكوفسكي قال إنها تُثبت أن تولستوي كان ((أعظم كاتب – رسام عاش يوماً)). الناقد الروسي العظيم (فلاديمير ستوسوف) كتب في رسالة بأنه ((بالمقارنة بتلك الصفحات السبعين، فإنّ كل شيء ضئيل وتافه)). وبعد مئة وخمسة وعشرون عاماً بعد كتابتها، فإن قصة تولستوي تُقدّر اليوم بشكل مختلف، عوضاً عن الاكتفاء برضى عن عبقريتها الروائية، فإن كُتّاب المجلات الطبية والمؤلفين الفائزين بجائزة البوليتزر يرجعون إلى صفحاته من أجل حكمة يمكن تطبيقها عن الموت. ومهما كان المصدر الغامض لعبقريته، فإن تولستوي وصف وشخّص حالات نفسية بشكل دقيق لدرجة أن البحث العلمي يؤكد وجهات نظره بعد أكثر من قرن. معاناة تولستوي وإيليتش، كما يبدو، لم تكن بلا جدوى. اص 138 من المجلة

المذكورة أعلاه] (9) من غير أن ينسى الباحث (جوردان سميث) اشادة غوركي برعب "أرزماس" الذي تحول على يد تولستوي إلى رواية قصيرة بارعة (الصفحة نفسها).

2 - عالِم النفس (يالوم)، صاحب كتاب العلاج النفسي الوجودي، كتب عام 1980 ما يلي: لم يقم أحد بوصف الاعتقاد العميق وغير العقلاني بتميزنا الذاتي بقوة أكبر أو بوضوح أكثر من تولستوي .. عِبرَ شفاه إيفان إيليتش - المقصود هنا بطل أو نموذج الرواية - وأضاف (يالوم) بعد ثلاثين سنة من هذا القول ما يلي: ((قصة تولستوي ليست فقط تحفة أدبية ولكنها أيضاً درس تعليمي، وهي بالطبع غالباً ما تكون قراءة إجبارية لأولئك الذين يتدربون على توفير الراحة للمحتضرين)).

3 - أصبح تولستوي من خلال هذه النوفل (Novel)❖ {هامش رقم 10} ملهماً لمؤسسة {إيرنست بيكر - TMT} المكونة من مجموعة علماء الاجتماع النفسي في الجامعات الأمريكية، التي بدأت تهتم بتطوير نظرية إدارة الرعب في الثمانينيات، والذين أجروا سلسلة من التجارب التي أوضحت بشكل مقنع أهمية الموت في التصرفات البشرية ... ومن خلال احدى تجاربهم واستطلاعاتهم توصلوا إلى حقيقة أن الشخص الذي يُرغَم على مواجهة الفناء البشري، فإنه سيميل نحو ((**القيّم والروابط الأكبر منه، والتي ستعيش بعده**)).

4 - كتبت الروائية (زادي سميث) عن هذه القصة ما يلي: كل مرة أقرؤها، أجد أن عالمي يُوضع تحت ميكروسكوب شديد وغير متسامح. ولكنها مع ذلك قصة تحمل في طياتها الأمل. المحامي المعذّب - المقصود هنا الشخصية المحورية في القصة - يجد الراحة والخلاص في النهاية عن طريق مواجهة نهاية وجوده: "وحينها سقط إيفان إيليتش، رأى نوراً، وتكشف له أن حياته لم تكن كما يجدر بها أن تكون، ولكن ما زال بالإمكان تصحيحها". هو في النهاية يلتمس العزاء في واقع أن موته سوف يضع نهاية لمعاناة عائلته، ويجد الفرح في إدراك قوة الإيثار.

ويختم (جوردان سميث) مقالته الرائعة هذه في حديث عن أهمية المعاناة في كل تجربة حياتية يمكن أن تخدم الإنسانية جمعاء: الروائيون يعانون في سبيل أن نتعلم نحن. ربما لا يوجد روائيون يعانون بالدرجة نفسها التي عانى بها الروائيون الروس، ولكن، ولحسن الحظ فإنك لا تحتاج لأن تكون روسياً لتتعلم منهم. العالم كله يستفيد من هذا الميراث .. وربما أثارت هذه الخاتمة الإيجابية الدقيقة التي انتهى إليها كاتب المقال ضرورة التساؤل عن درجة استفادة

كامو من تولستوي، والمسافة الكبيرة بين الرؤيتين للقضية ذاتها المتعلقة بالمصير الإنساني الذي لابد من مواجهته على نحو من الأنحاء؟!

وهنا أصبح لزاماً علينا أن نعرف ما هو الفرق بين طريقة تقبل مثل هذه "الواقعة" وطريقة معالجتها فنيّاً، والنتيجة التي ستؤول إليها هذه الطريقة؟

لقد انتهى خوف وقلق نموذج تولستوي إلى قناعه بأن موته سينهي معاناة عائلته لاسيما وأنه كان يقدّر إخلاص من يعتنون به ومنهم خادمه ((جيراسيم)) الأكثر شفقة واهتماماً بسيده المحتضر؛ لأنه ينطلق من الرؤية والروح الدينية التي ترى بأن الأمر متعلق بإرادة الله حيث سنلقى جميعاً المصير ذاته. وبشكل أكثر إبهاراً، فإن هذا النموذج لا يتقبل قدره فحسب، بل ((يختبر لحظة عابرة من الفرح قبل أن يستسلم جسده لمرض في الكبد)).. وهذا شكل من أشكال الإبهار والسمو الفني، أو الاحساس الإنساني، على عكس ما رأيناه عند نموذج كامو وتعاطيه مع هذه "الواقعة" كما هو حال (مرسو) في رواية الغريب أو (مارتا) في مسرحية اللبس التي تترجم أحياناً باسم ((سوء فهم – أو سوء تفاهم)).

مع تأكيد عالِم الاجتماع الثقافي (إرنست بيكر) بأن الخوف من الموت يسكن الحيوان البشري أكثر من أي شيء آخر بوصفه دافعاً أساسياً وراء النشاط البشري لتفادي حتمية الموت والتغلب عليه من خلال محاولة إنكاره، **غير أن مثل هذا الأمر يدفع الإنسان إلى الابتكار أو تحقيق شيء "بطولي" لكي يتغلب خلود ذلك الإنكار أو العمل على فناء صاحبه.**

مثل هذا التأكيد لا يذكرنا بملحمة جلجامش العظيمة فقط، بل بكل الرؤى الإيجابية التي تنظر إلى النصف الملآن من القدح، ومنها رؤية تولستوي، وكل إنسان سوي يعتقد بأنه عاش حياة كاملة ولها معنى ومغزى كما هو الحال عند كبار المبدعين من الفنانين والأدباء والمفكرين ومنجزي مظاهر معالم الشموخ الحضاري، لاسيّما الذين يؤمنون بأنهم ينقلون إرثهم الإبداعي الخلاق ليس لأبنائهم وأحفادهم فقط، بل وللأجيال القادمة؛ انطلاقاً من حقيقة إمكانية وجود ((القيّم والروابط الأكبر منه والتي ستعيش بعده)). هذه القيم والروابط التي ستعيش بعده، والتي نعيد هنا تكرارها، والتأكيد عليها، بسبب المعنى العميق لمغزاها حين لا ينظر الإنسان من خلالها إلى الكون والوجود والمجتمع والعائلة والأخلاق والقيّم الإنسانية نظرة فردية أنانية ستنتهي كلها بمجرد موت "الفرد"، وتحوّل الكائن البشري من حالة إلى أخرى، كما يرى كامو وغيره من الكتّاب الأنانيين!

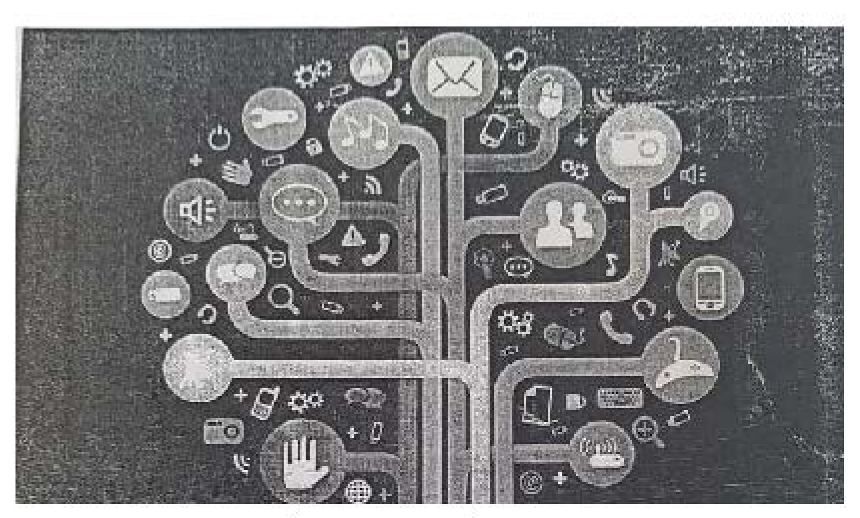
المصادر والهوامش حسب تسلسل ورودها في الدراسة

1- كامو: الإنسان المتمرد – ترجمة نهاد رضا / منشورات دار عويدات في بيروت 1963م.
2- جرمين بري: ألبير كامو – ترجمة جبرا إبراهيم جبرا / منشورات دار الثقافة في بيروت بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين الأمريكية.
3- نقلاً عن كتاب (مارك بيغبدير) حول أندريه جيد الإنسان والناقد والفنان (ص 138 / 139).
4- ❖ عند كامو الدرب/ الطريق الثالثة هو بمنزلة ((درب تركيبية مبدعة)) من دون أن نفهم شيئاً محدداً عن هذه التركيبة الثالثة سوى أن (كامو) يشتم العصر ويدعو إلى حضارة جديدة!
5 – يُراجع بهذا الشأن كتاب جون فريفل: الأدب والفن في ضوء الواقعية الاشتراكية – ترجمة محمد مفيد الشوباشي / دار الفكر العربي – مصر.
6 - المصدر: مجلة الثقافة الأجنبية التي تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة بوزارة الثقافة العراقية – عدد رقم 2 لعام 2017 – مقالة موريس وايمبيرغ (قراءة في فلسفة التمرد عند البير كامو).
7 - المصدر: صفحة 39/40 من كتاب (فرويد وبوذا – التصوّف البوذي والتحليل النفسي / ترجمة د. ثائر ديب – الناشر: دار المركز الثقافي للطباعة والنشر – دمشق 2007م
8 - د. عبد الغفار مكاوي: البير كامي (محاولة لدراسة فكره الفلسفي) – دار المعارف بمصر 1964.
9 - صفحة 138 من مجلة الثقافة الأجنبية – العدد الثاني / بغداد 2017 – مصدر مذكور سابقا في الهامش رقم (6) – مقال جوردان سميث المعنون ب "ليلة في أرز ماس: كيف تحول هوس تولستوي بالفناء إلى لحظة تعليمية ".
10 - ❖ {هامش: في بعض الكتب التي تتناول بناء الرواية وصنعتها وسُبل تجنيسها تأتي صفة Novel للتعبير عن القصة الطويلة أو الرواية القصيرة، التي هي أكبر من القصة القصيرة وأقل حجماً بالنسبة للروايات التقليدية التي كتبت في القرن التاسع عشر}.

«العَبْر مناهجية» أمْ عبرْ الاختصاصية؟ (مجْزرة المصطلحات)



د. معن النقري *



ما المقصود بمفهوم ومصطلح «العبْر مناهجية»؟. بدايةً هو ليس المصطلح الأجنبي الأصل ولا يعكس دلالته الأكيدة ولا حتى تقريبيّاً. لأنّ أيّ حديث عن النهج والمنهج والمناهج والمناهجيّة.. إلخ يلزم أن يتضمّن حتماً مفردةً أيٍ منها في الجَذر أي كلمة نَهْج/ طريقة Method أو منْهج/ طرائقية (كعلم وغطاء للنهج أو الطريقة) أي Methodology. وهذا غير موجود في الأصل الأجنبي نهائياً وهو بالفرنسية ومبنيّ على جذر المصطلح disciplinarité. ما يُقابل إنكليزياً disciplinarity. وروسيّاً ديسيبلينا رنست DucyunluHapHoct6.

* باحث ومفكر سوري.

انطلاقاً في هذه اللغات جميعاً من المفردة الأوليَّة البسيطة: ديسّسيبْلاين discipline إنكليزياً مثلاً، أوْ ديسْيبلينا DucyunLuHa روسياً أيضاً، ولا شيء في هذه المفردة شبه المشْتَركة في أهمّ لغات أوروبا الثلاثة المذكورة (وهي جميعاً لغات عالمية ولغات عمل هيئة الأمم المتحدة ومنظماتها المتخصصة ـ فهي نصفُها) ـ أقول لا شيء في هذهِ المفردة يقودنا إلى مصطلح مناهجية لأنها مباينة تماماً للنهج والمنْهج والمناهجية: method Methodology لذا لزِم البحث عن مصطلح آخر بادئ ذي بدء للتعبير عن دلالة ديسسيبليناريتي (سواءً في الفرنسية أو الإنكليزية ثم الروسية) ـ هذا من جهة، ومن جهةٍ ثانية لا يشجّع اللغويّون تعريفَ عبر وبعض وبين وما إلى ذلك، بل يفضّلون تعريف جذر المصطلح المركَّب الموصول بها وليس تعريفها هي، أي بجعلها: عبْر المناهجية (وكذلك بين المناهجية مثلاً في حال شطحْنا قياساً صوبَ البيْن مناهجية، حتى لو كان ذلك افتراضاً فقط للإيضاح).

ولدى البحثِ عن مقابل لكلمة ديسْيبلينا (روسياً)، أوْ/ أيْ discipline إنكليزياً، وذاتها فرنسيَّاً تقريباً، كنتُ حسمتُ أمري منذ قرابة ثلاثة عقود أي في جوارات عام /1980/ على أنّه اختصاص (الاختصاص)، في حين بقيت الثقافة العربية متردّدةً ومتلكّئةً في إيجاد مقابل لائق ومقبول لهذه المفردة حتى اللحظة، وربما لم تنشأ الحاجة والضرورة الكافيتان لذلك آنئذٍ، لأنَّ الاتجاهَ الذي ضمَّ المفْردة في صلْب مصطلح علْمي فكري هام ومركزي كان جديداً تماماً حينها ولم تتعرَّفْ عليه ثقافتُنا بَعْد، ولا عرَّفتْ به القواميس والمعاجم المتخصصة ولا الموسوعات الكبرى حتَّى وُصولاً إلى زمنٍ متأخِّر تماماً مَن القرن العشرين، وأعني بذلك اتحاد المفردة الجذر مع لاصِقاتٍ كثيرة، ومن أكثرِها انتشاراً: عبْر trans، وبَين inter، ومتعدِّد أوْ تعدُّدي multi وَ plural (وفي مثالِنا هنا جاء مصطلحُها فرنسياً بتحبيذ الأخير أيْ Pluridisciplinarite جنباً إلى جنْب مع رفيقيها الفرنسيين transdisciplinarite وَ interdisciplinarite، ولا يوجد اختلاف مبدئي هنا مع ما في الإنكليزية والروسية على السواء باستخدام هاتين اللاصقتين ذاتيهْما أي trans وَ inter لكن مع تحبيذ اللاصقة الثالثة فيهما مولْتي multi نظير plur في مصطلحِنا الفرنسي المركّب الحالي.

ربّما أصبح واضِحاً الآن أنّنا نعني بالمصطلحات الفرنسية ما جاء في كتابٍ صدر مُترجَمَاً عام 2000 عن

الفرنسية بعنوان: «العبْر مناهجية: بيان»، من تأليف بساراب نيكولسكو، وترجمة ديمتري أفييرينوس، «آفاق» 2، دمشق، دار مكتبة إيزيس، 2000(1)، ومن المصطلحات المركزية المحورية فيه عدا العنوان: «البينْمناهجية» (أيْ: بين المناهجية في رأينا)، و«تعدُّدية المناهج» (أي التعدُّدية المناهِجية حسب منطق الكتاب العامّ)، وبالطبع سيحتاج هذا العتاد المصطلحي كله إلى إصحاحٍ وإصلاح بالكامل في كلِّ شيء ومِن سائر الجوانب.

وكي لا أبدوْ كمَن يفعل ذلك الآن فقط يُبدي الرأي ويبتّ في الأمر أُذكِّر مجدداً أنني حسمتُ أمري منذ ثلاثة عقود بالارتكاز إلى خيار «اختصاص» بدل منْهج ومناهجية مقابل discipline، ومع وَصْلات إنْتر ـ وَترانسْ ـ وَمولْتي.. إلخ، تستطيع الحصول (وقد فعلتُ ذلك مراراً وتكراراً وكثيراً جداً جداً على مدى عقود..) على مصطلحاتِنا التالية (التي صارتْ مكسباً ثقافياً عاماً عربياً): عبْر ـ الاختصاصية، وبَين ـ الاختصاصية والتعدُّدية الاختصاصية (أو تعدُّدية الاختصاص) وقد دمجْتُ بعضَها معاً لاحقاً في تعابير مكثَّفة مِن قبيل تداخلية الاختصاص (بين ـــ الاختصاصية) وتعدّديته، أوْ بتكثيفٍ أشدّ: تداخلية وتعددية الاختصاص (أو التداخلية والتعددية الاختصاصية) مع زميلتِها الأولى.

وتوجد لاصِقات أخرى إضافية مسْتخدمة في هذا الحقل المنْهجي الهامّ والعريق يبدوْ أنَّ الكتابَ الفرنسي الرائد والمتقدِم (وإن يكن المتأخِر زمنياً) لم يُلقِ لها بالاً ولم يوجّهْ ما يكفي من الاهتمام اللائق بها، وهي من أمثال ما يلي:

مونو Mono، وَبي Bi، وَإنْترا intra الخ وبإلصاقها مع الاختصاص تُعبِّر عن: واحدية الاختصاص أو الاختصاص الوحيد (مونو)، وثنائية الاختصاص... (بي)، وضمْن الاختصاص أوْ فيه أي الاختصاص داخلياً (إنْترا)، وكذلك ما يزيد على أحادية وثنائية وتعدُّدية الاختصاص (مونو + بي + مولْتي) ويُسمَّى في هذه الحالة كومبْلِكسْ complex أيْ مركَّب، في عصرِنا كثيرٌ من المعارف والعلوم المركَّبة (أو الفروع المعرفية والعلمية أو الاختصاصات المركَّبة)، ومِن هنا انتشرت البحوث والدراسات المركَّبة جنباً إلى جنب مع الدراسات والبحوث بينيّة الاختصاص (بين ـــ الاختصاصية)، وتعدُّدية الاختصاص، وعبْر ـ الاختصاصية، مع هذه التداخُلية التعدُّدية الاختصاصيَّة.

مِن جهةٍ أخرى عبّرنا عن الطابع المركَّب للاختصاصات بمصطلح مبْتكَر هو التركُّب والتركُّبية، كما صَّعدْنا الاشتراك والمشاركة بين الاختصاصات إلى التشارُك وابتكرْنا مصطلح التشاركية أي التشاركية الاختصاصية أوْ تشاركية هذه الاختصاصات، للاقتراب أكثر من توصيف تفاعلاتِها وتآثراتِها (تأثيراتها المتبادلة) وصولاً إلى الحديث عن التشاركية العلمية والتكنولوجية أَو التشاركية علْمياً وتكنولوجياً، وهذه جميعاً مركَّبات مصطلحية شديدة الأهمية والضرورة القصوى في التوجُّهات المنْهجية المتقدِمة والريادية البازغة والتي تنمو بسرعة بل وبتسارع عالمياً بخاصة، وعربياً لاحقاً بالضرورة، وبمنطق الأمور المألوف والمعمولِ به حتى الآن في سائر المجالات والحقول العلْمية المعرفية والحسَّاسة والحِدِّية.

أرى منَ الملائم التذكير بهذا العتاد المنْهجي والجهاز المفهومي ـ المصطلحي لدينا كما بات منشوراً ومتاحاً منذ سنوات، مع العلْم أن التنبُّهَ إلى خطورة هذا القِطاع العلمي المعرفي والمنهجي لا زال غافياً حتى الآن، ولم تكتشف الثقافة العربية بعْدُ فداحةَ تقصيرِها وعدمِ وعْيها بريادية ومستقبلية هذه الأمور عالمياً وعربياً.

لترسيخ بعض ما عُرِض هنا آنفاً أوثِّق معالجتي هذه المسائل في منشوراتٍ دورية عادية ورقية وشبكية اليكترونية على السواء لإتاحة إمكانية الرجوع والإسناد والإغناء، بالدخول إلى بعض التفاصيل الأخرى المهمة توثيقاً:

1 ـ في مجلة (شهرية) الموقف الأدبي الاتحادية لعام 2015 (حزيران، ع/ 530/) موضوع محْوري في هذا الحقْل حمل عنوان: «التكاملية/ التركُّبية والفن والإبداع» (ص29 ـ 38)(2).

وضمن أحد العناوين («مثالاً على تداخُلية وتعدُّدية الاختصاص») ورد التوثيق التالي:

«يلزم منذ البداية تمييز وتحديد المتشابهات في عالمَ التفاعلُ والتداخُل الاختصاصي انطلاقاً مِن جزْء الكلمة المركَّبة الذي يُعطي هذه الدلالة الدقيقة أوْ تلك، وهذا ما سأفعله الآن: ثمةَ المُضافات اللغوية التالية:

Intra التي تفيد معنى: ضمْن/ داخِل... وَ inter ـ وهي تفسير معنى بَين وما بَين، وَ multi ـ التي تفيد معنى المتعدد أو التعدُّدي، بَعد هذا أستطيع أن أقدِّم اختباراً تمييزياً للمتشابهات [«لولا المتشابهات لحفظتْه البنات»!!] بمثابة مسألة دلالية: ما الفرق بين المصطلحات التالية في حقل ترابط وتفاعُل الاختصاص/ التخصّصات:

Multi/ disciplinary?
Inter/disciplinary? Intra/ disciplinary?

سأترك الجواب معلَّقاً للتمعُّن والتفحُّص والتأمّل والتفكُّر [المرجع إياه، ص29].

وفي نهاية الدراسة [ص37] تجد ما يلي حول ابتكارنا التشاركيةَ والتركُّبيةَ وبيْن وتعدُّدية الاختصاصية:

«التشاركية.. مصطلح بكماليتهِ وكامل أناقتِهِ.. جديدٌ تماماً على العربية وعمرهُ قصير منذ النشوء ولا يُقابل بتمام الدلالة أيَّ مصطلح مطابق له لا في الروسية ولا في الإنكليزية لأنه وُضِع عربياً مباشرةً بلا مقابل تيرمينولوجي/ مصطلحي... وكنتُ أوضْحتُ ذلك كلَّه في محاضرات متخصِّصة وقبْلها في منشورات دورية كثيرة منذ أواخر التسعينيَّات تأسيساً، إلاَّ أنني استطعتُ القيام بتوليفة... بتمديد دلالات التشاركية شمولياً ورؤيوياً لتضم التشاركية العلمية والمعرفية والتِقانية والتطبيقية، فتكون عندها أمامَ عالَم جديد واعِد تماماً وأحد حالاتِهِ الفرعية التفصيلية كلُّ ما نتحدث عنه... مِن دراسات ومقارَبات تركُّبية ومركَّبة ومنظومية، وبَين – (وتعدُّدية) – الاختصاصية، والتكاملية وما إلى ذلك...» [– المرجع ذاته].

2 – وفي منشور دوري آخر محوُرنا الحالي ذاتُه في هذا الحقل من المقاربَات والبحوث والدراسات الريادية البازغة، وهو منشور في بعض دوريّاتِنا الاليكترونية الشبكية في «دار البعث – البعث ميديا: ثقافة وفنّ»، ويأتي ضمن سلسلة سابقة بعنوانٍ مشترك ضمنَها ومعها برقم 6 أي الحلقة السادسة في «يوميات مضيئة في العمق – 6 –»(3).

وصادر بتاريخ 2018/10/12 في هذه السلسلة متضمِّناً تسجيلاتٍ موثَّقة ومؤرَّخة أصلاً بما يُلائم حِراكَ ومرونة الانترنيت، إذْ يشمل تسجيلات من بدايات عام 2015: في 1/17 وَ 1/18 وَكذلك في 2015/4/18، ومنذ البداية كلامٌ حول إحدى المقارَبات المِحْورية في حقلِنا الحالي: المقاربَة بين الاختصاصية (المقارَبة أو المدخل...) وما يلي ذلك، اقرأ توثيقاً:

«إنْتِر ديسْسيبليناري – interdisciplinary (مقارَبة.. الخ) = إنْتِر ديسّسيبلينارْني بودْخود (nodxod مدخل/ مقاربة) وجدَتْ مقابلاتٍ عربية عديدة حتى الآن: 1 – في عنوان كتاب مترجَم عن الفرنسية في هذا الخصوص [وفي مصطلحاتِه المحورية المركزية – ملاحظتي الآن، د. م. ن]، مطلع الألفية، قام بترجمتِه «أفيرينيوس» (مترجم المركز الثقافي الفرنسي والناشط سابقاً في الجمعية الكونية السورية)

تحت عنوان: «عبر المناهجية» [هذا تدقيقي المصطلحي أمَّا الأصل فهو «العبْر مناهجية» – ملاحظتي الآن أيضاً، د. م. ن]، وعدم الدقة هنا أوضح من الواضح للعيان؛ 2 ـ أمَّا «د. عبد النبي اصطيف» فقد قدَّم المقابل العربي التالي: المقارَبة المتداخِلة المعارِف interdisciplinary approach ومِن جديد لن تجد هنا الدقةَ المطلوبة، إذْ لا أثر لكلمة معرفة أو معارف في المصطلح الأصْل... من جهتي قدَّمتُ خيارات عديدة حتَّى الآن مقابل المصطلح منها:

عبر التخصُّصية، بين الاختصاصية، تداخلية الاختصاص، الميْزوْ اختصاصية (الميزوْ تخصُّصية)، الاختصاصات الحَدِّيَّة... الخ، للتوثيق أُشير إلى أن اجتهاد اصطيف المتأخِر جاء في «الأسبوع الأدبي» – العدد 1421، في 2014/12/21 ص17... في حين ترجع مصطلحاتي في هذا الحقل إلى أعوام: 1981 – «نموّ المعلومات والعملية التكاملية العلمية العامة»، ثم عام 1982 ـ «دور الفلسفة في دراسة وحلّ مشكلات العصر الكبرى (المشكلات الكوكبية)، ثم عام 1983 – «الطابع التركيبي المعقَّد لمشكلة الطاقة والفضاء ودور العلم والتقنية في حلِّها» ـ الخ ولاحقاً بكثافةٍ كبيرة ووتيرةٍ أكبر».

ومجدَّداً جرى التأكيد على هذه المنطلقات في تسجيلات 2015/1/18 في المنشور الشبكي الالكتروني السابق ذاتِهِ، اقرأ توثيقاً: «وهذا مع مصطلح إضافي استخدمتُه للتعبير عن ذلك هو متعدِّية الاختصاص (مقارَبة متعدِّية الاختصاص) أوْ مدخل/ منْهج متعدِّي الاختصاص، وذلك مقابل تعبير آخر عن تعدُّدية الاختصاص (مولْتي ـ multi)، فكان الكلام يدور عن مقاربتَين أوْ منهَجين/ مدخلَين، فيهما التعدِّي والتعدُّدية (inter ,multi)، المقاربات متعدِّية وتعدُّدية الاختصاص + المدخل/ المنهج متعدِّي وتعدّدي الاختصاص، وكان اختياري كلمة الاختصاص مقابل discipline بعد تقليب المسألة على وجوهها الكثيرة للاختيار من بين كلمات: العلم ـ الفرع العلْمي ـ المادّة ـ المقرَّر، مع رفْضي لكلمة منهج مما تُضْمره ترجمة كتاب فرنسي من العنوان: عبر المناهجية [العبْر مناهجية في الأصل قبل الاصحاح ـ د. م. ن. الآن]؛ لأن المنهج والمناهج والمناهجية ليستْ في شيء من الديسّسّيبْلايْن – discipline وكنتُ أقبل مداولة المفردة اختصاص مع مفردة تخصُّص براحةِ بال وبأريحية». وعن تسجيل آخر في 2015/1/18 في خصوص المركَّب والتركُّب.. الخ نجد شبكياً أيضاً:

«عن المركَّب: المدخل/ المنهج/ المنْطلق.. المركَّب، ممَّا نكتب عنه منذ 33 عاماً، منذ بداية الثمانينيات، والمقارَبة المركَّبة ومِن ما طوَّرناه لاحقاً بابتكار مفردات ومصطلحات شقيقة أمثال: التراكُب والتراكبية والتركُّب والتركُّبية لضمانِ رشاقةِ وسلاسةِ التعبير عن التفاصيل وتأمين المرونة والحِراك العاليَين، ـ مِن هذا كلِه حضر أخيراً واستُحضر اهتمام تصاعُدي بهذه المصطلحات والمفردات...»، وفي مكانٍ تالٍ من هذا المنشور الشبكَي تجد أيضاً: «الاشتراك العلْمي/ الاختصاصي/ التخصُّصي + المشاركة (التشاركية) العلْمية/ الاختصاصية/ التخصّصية + العلوم/ الاختصاصات/ التخصّصات المشتركة (التشاركية)... وما سمَّيتُه ميزوْ اختصاصية/ ميزوْ تخصصيَّة/ (ميزوْ علْمية)».

وفي نهايات منشورنا الالكتروني الشبكي المليءْ بأشياءَ هامة كثيرة أخرى تجد ما يلي أيضاً:

«في حقْل الدِراسات والمنْهجيّات الميزوْ اختصاصيَّة، لدينا ما يلي مِنَ المستويات التصاعدية في تفاعل الاختصاصات:

1) مونوْ/ mono، 2) إنْترا ـــ intra، 3) بي ـ Bi، 4) إنْتِر ـ inter، 5) مولْتي ـ multi، وعلى ذمَّة بعض الباحثين (أوْ رسول، وربَّما بمعية «غوت» وَ«سيمينْيوك»)» إضافياً) فإنَّ الاختصاص الوحيد (الوَحداني) هو ما تُنسَب إليه مونوْ ـ اختصاصية mono/disciplinarity م. ن)، أمَّا الثنائي فمنه ثنائية الاختصاصية Bi / disciplinarity، وأما المتعدِد الاختصاصية فإليه تعود تعدُّدية الاختصاص أو التخصصية التعددية multi disciplinarity، ومعروف مِن قبلَ جميعهم عملياً، وهو ما يزيد على اثنين، ويُسمّى حينَها في رأي «أورْسول» اختصاصاً مركَّباً ـ complex بل هي هنَا حكماً تعدُّدية/ متعدِّدة الاختصاص ـ مولْتي اختصاصية (أيْ عابرة لِواحدية كما لثنائية الاختصاص)، وكل ما يزيد على الثنائي أوْ يتجاوز الثنائية الاختصاصية فهو مركَّب complex في عُرف وتعريف «أوْرسول» لكتابه لِعام 1981...[...].

ـ بهذه المعاني والدلالات تكون تشاركيتُنا «علْمياً وتكنولوجيّاً» (كما في عنوان محاضرتي في الكونية السورية عام 2014) مقابلاً ملائماً للميزوْ إختصاصية بمعناها الشامل كتشارُك وتداخُل بين اختصاصَين، وأكثر وما يزيد، أي أن التشاركية العلْمية ـ الاختصاصية = disciplinarity/ mezo (نحن ـ م. ن) = uHtep/ (Me*. /D.)

DucyunLuHapHoct6 أيْ: (مــيجْ. د.) أوْ إنْتِرْ/ ديسْسيبلينارْتَسْتْ روسيّاً. [المرجع الســابق ذاتــه](4). = interdisciplinarity إنكليزياً.

البدايات: «العبْر مناهجية»

ــ أوّلاً ما هـي بداية اهتمـامي بــ «العبْـر مناهجيـة»؟ ــ يعود ذلـك إلى عـام إصـدار الترجمـة العربيـة لهـذا الكتـاب عــن الفرنسـية، إذْ التقـى بـي مترجـم الكتاب حينها معرِّفاً بجهودهِ بشيءٍ من الفخر والاعتزاز، وقد أثنيتُ عليه وعلى جهْـدِهِ للتعريـف باتجـاهٍ بـازغٍ عالميـاً ومجهول جداً عربياً، لكنني أوضحْتُ لـه متـابعتي لهـذا المحْـور الأهـم منـذ إشــراقاتهِ الأولى تقريبـاً، لـيس عربيـاً طبعـاً وحتـى ذلـك الحـين، بـل عالميـاً حصـراً مـن سـائر الجهـات وعلـى مـدى عقـود لا تقِـل عـن عقـدَين، وأنَّ لـديَ شخصـياً خلاصـاتٍ وإيجـازاتٍ وأدلّـة متقدمة متعددة اللغات والثقافات عالمياً في هذا المحور الواعد، وأنَّ من الصعب أن يفيدني كتابهُ المترجَم بصورةٍ فعَّالة وملموسة، لكنني في سريرتي شكرتُه أيضاً على أنه يتابعني على ما يبدو، إذْ أعلـن لـي حينَهـا أن الكتـاب يجـب أن يهمَّــني ويــدخل في دارة متابعــاتي ونشــاطاتي، وأوضــحتُ لــه أنَّ لــديَّ عشــراتِ المنشــورات في المحــور منــذ بدايات الثمانينيات.

ــ والمحطـة الثانيـة كانـت عـام 2014 حــين قــابلني دارس للفلْســفة (ماجسـتير ويُحّضـر الـدكتوراه) قبيـل محاضـرتي في المركـز الثقـافي العربـي (أبو رمانـة) بعنـوان «التشاركية علْمياً وتكنولوجيّـاً» وقـد فهـم مـني مضـمون المحاضَرة سلفاً وأبدى إعجابَه بـ «العبر مناهجية» وَ «بَيانها» فاهِماً أنها كشْفٌ وفـتْح فكريـاً وفلسـفياً وسـبْقٌ نـادر، وأوضحتُ لـه أيضـاً أن هـذا الفتْح «غير المسْبوق» تـأخَّر كـثيراً عـن الركْـب العـالمي العـام بعكـس مـا يتصـور هـو والاتجـاه معـاً، وأشْـرتُ إلى مجموعـةٍ معتـبرةٍ مــن منشــوراتي الســابقة لهــذا الكتـاب «المعْلَمـي الانقلابـي» الحـادّ و«الجادّ»!! وأنَّ ما رآه مِن تحوُّلٍ جذري بعـده لـيس أكثـر مِنْ أوهـامِ أصـحابِ الكتاب والبيانِ معاً، وقلتُ له: أعطيك منشوراتي ما قبل الكتاب المترجم عام 2000 لإثبات أن ما تعتقده خواءً عربياً في هـذا البـاب لـيس قضـية أكيـدة ومطلقـة، بـل وعنـدي مـا يكفـي مـن الأعمـال الـتي تـدحض زعمـاً كهـذا، وسأعطيك منشوراتي التي سبقتْ تأليف الكتـاب ذاتـهِ بالفرنسـية عـام 1996 (حين كانت الثقافـة العربيـة تكـاد لا تعلم شيئاً عن هـذه المسـائل)، وسـبقت «البيـان» أيضـاً ومُريديـه، أي قبْـل عـام 1994 بصـورةٍ خاصـة، وبالفعـل سـلَّمْتُه عشَـرات منشـوراتي المتخصصـة جـداً

بالمسألة، انطلاقاً من منتصف التسعينيات رجوعاً وراءً خطفاً حتّى عام 1980، لكي أبدّد أوهامَه وغفلتَه الزائدة نهائياً منبّهاً إلى أنَّ المزاعم والادّعاءات وحدها لا تكفي للثقة وإثبات المصداقية، سيما وأن توصيفَ «البيان» المرافق يوحي بجدّيةٍ بالغة وتجاوُزات غير مسبوقة تُشبه «بيان ما بعد الحداثة» منتصفَ الثمانينيات، بل وحتّى البيان الشيوعي لدى ماركس وانجلس منذ عام 1848 بانعطافيّاتهِ التاريخية الكبرى والحاسمة.

ـ والمحطة الثالثة التي جعلتْني أتجاوز حالة اللامبالاة إلى الفِعْل والمبادرة كانت منذ شهورٍ قليلة، حين كان لقاء فكْري فلسفي معي في محطة «العالم سوريا» الفضائية إذْ تَوجَّه المقدِم بسؤالي عن «العبْر مناهجية» وأَشْعرني أنَّ هذا المصطلح للاتجاه المحوري الجديد يمثّل كلَّ شيء وأنه يكاد لا يعرف شيئاً خلافَه عنه فانطلقت حالاً لبيان مفارقات كثيرة غفل عنها، وتراث ثري وغزير آخر أوسع وأعمق وأعرق وأقدم مما تُقدّم به نفسها هذه العبْر مناهجية المؤسَّسية، لكنني بعدها مباشرةً شرْعتُ أيضاً لرصد الاهتمام بها على الشبكة الدولية/ الانترنيت لأجد منشورات شديدة الإعجاب، والانذهال منها، ولا سيما عملان سأعمد إلى توثيقهما هنا(5).

وثمةَ مادة أخرى مترْجَمة تلفْت الانتباهَ أيضاً منشورة على موقع «مَعابر» Maaber في دمشق، والقَيمون عليه قريبون من أجواء مترجم الكتاب «أفيير ينوس»، وحملت المادّةُ عنوانَ: مِن تعدّدية المناهج إلى العبْر مناهجية، وكاتبُها الأجنبي هو أندريه بورغينيون، وفي نهايةِ المنشور إشارة أيضاً إلى إمكان مراجعة: معابر، العدد الأوّل: بَسَراب نيكولسْكو، «مستويات التعقيد ومستويات الواقع: نحو تعريف جديد بالطبيعة»(6).

بدايات أُخرى وبدون «عبْر مناهجية» وبغير تعريباتها المصطلحيّة:

ـ 1 ـ روسياً ـ سوفيتيّاً: وَردَ ما يُشبه «البيان» أو «النداء» الاستغاثي أو «الفَزْعة» أيضاً ولكن مبكّراً عامَ 1979 في افتتاحيةٍ لافتة وكبيرة لآخرِ عددٍ من مجلة «قضايا الفلسفة» الأكاديمية الرصينة (ع12/ 1979) وجاء الافتتاح تحت عنوان «حول وضْع/ حالة واتجاهات الدِّراسات الفلسفية» [ص3- 17] وسأوثِق هنا شذرات من ص15: التنميةُ المجتمعية المعاصرة تُقدِّم إلى الواجهة والصدارة مشكلات يغلب عليها الطابع المركَّب المعقَّد (كَومبْليكْس) الذي يتطلب تَوحيد

جهود ممثِلي العلوم المجتمعية والطبيعية والتقنية الهندسية المختلفة الفلسفةُ مدعوّةٌ لوضع منْهج/ ميتودولوجيا تفاعُل العلوم، وبالتعاوُن والتكاتُف مع العلوم الأخرى تحسُّس ودراسة طبيعة «التّماسّات» (الالتقاءات) و«التحوّلات» بين الحقول المختلفة للمعرفة...

وتالياً دعوة إلى معالجةٍ فعّالة واستخدامٍ لجهاز المنطق والميثودولوجيا (المنهج) الخاصَّين بالدراسة المركَّبة (كومبْليكْس) ويمكن تعاوُن اختصاصيّي العلوم المختلفة وتكاتفهم لوضْع وصياغة لوحة تركيبية كلية متكاملة ـ وليستْ تجميعية ـ للظاهرة المدروسة... وثمةَ توجيهات في خصوصِ الطابعِ المركَّب عينه (كومبْليكْسْنسْتْ = التركُّب = complexity) والتبسيطيةِ الإرجاعيةِ الفجَّةِ الساذجة، والتأويلاتِ التجَميعية التلفيقية غير الخصيبة:... التركُّب ليس تنظيمياً فحسب بل مشكلة منهجية ميثودولوجية جدّية أيضاً. إن الاغتناء المتبادل للعلوم والأفكار والطرق/ الطرائق والمفاهيم والمصطلحات ـ كل أولئك بمنزلة شرط ومقدمة وكذلك نتيجة لتفاعل العلوم الخلاّق...

التركُّب لا يعني التجميع البسيط للنتائج المحصَّلة في كل علم، كما أنه لا يعني محْو الحواجز بين العلوم وفقدان أيٍ منها «لوجهه» الخاص (لهويتهِ – د. م. ن)...(7) ، وثمةَ أفكار وطروحات لامعة ووقّادة أخرى ومثيرة،

ـ 2 ـ وحضرتْ هذه المسألةُ بوضوحٍ لافتٍ وخاصّ مجدَّداً على صفحات مجلة «قضايا الفلسفية» لاحقاً عام 1985/ ع3 تحت عنوان «بعض توجّهات تطور العمليات بينيَّة ـ الاختصاص في العلم المعاصر»(8) (بينيَّة أو تداخلية أو ميزوْ اختصاصية)، كتبها البروفيسور س. ن. سميرنوف، وهنا عناوين فرعية أمثال: التفاضل والتكامل، والتنظيم الاختصاصي والميزوْ اختصاصي للعلْم، والدراسات الأساسية والعلمية/ التطبيقية، ونشوء الميزوْ اختصاصيَّات الإقليمية/ المناطقية، والحدِّية/ /التماسيَّة، وعبْر ـ الحِدّية (الحدودية)... والمنظومية المركَّبة، وعمليات ميزوْ تخصُص (وتخصيص) العلْم: العلمية العامة، والعلمية ـ التقنية، والاجتماعية القيمية (الأكْسيولوجية).

3 ـ ثم غابت هذه المسألة المحورية الراهنة لتحضر مجدَّداً بوضوح أكبر وأشدّ في أحد إصدارات سلسلة «المعرفة» (زْنانييي) الفلْسفية في كرّاس/ كتيِّب من تأليف ف. آ. كوطيريف المختص فلْسفياً وبعنوان نادر واستثنائي هو «المشكلات الفلسفية للتركُّب» في العدد 9/ لِعام

1987 ومِن مباحثه التفصيلية: شروط ظهور التركُّب، والمركَّب والمنظومة: تلاقيهما وتَفارقُهما، والتركُّب في الاستعراف، والدور الرؤيوي للفلسفة في الدراسات المركبة(9).

وبقيت المرجعيات الفلسفية مِن معاجم وقواميس وموسوعات متخصِّصة ـ وهي تتأخّر ـ سنواتٍ عجافاً مديدة تالية تُقصي وتُبعد وتُغفِل كلَّ ما هو مركب وتركُّب وكل ما هو ميزوْ إختصاصي/ عبْر اختصاصي.

4 ـ بين هؤلاء وأولئك انوجدت بعض الجهود والأعمال عبْر /بين/ تعدّدية الاختصاصية الأقل بروزاً وبريقاً، ومنها: «مسائل مولْتي ـ اختصاصات دراسات العمليات المجتمعية»؛ باسم ف. م. كو للونْتاي، في مجلة «قضايا الفلسفة» الأكاديمية، ع7 لِعام 1982 (7/ 82): مواد حوار استشاري في تحرير المجلة ذاتها، ص99 – 117(10).

وقد رأى المؤلِف أنَّ الدراسات بَيْن الاختصاصية (ميزوْ/ ميجْدو inter= Me*) تجتاز مرحلة جديدة ومن الضروري تحليل ما يتولّد عنها من مشكلات فلسفية، في حين أنه حتى وقت قريب اقتصرت بين ـ الاختصاصيّة أساساً على أنَّ الدراسات في أحد العلوم استَخْدمَت أو احْتَسَبت نتائجَ معينة منعزلة حصَّلها علماء من مجالات أخرى للمعارف... وقد لزم الأساس بَين ـ الاختصاصي لتنسيق الصلاحيات والأدوار وتفعيل مساهمات العلوم والاختصاصات المختلفة في العلوم المجتمعية الدارِسة للعمليات المجتمعية. [المرجع المذكور آنفاً]؛ ولمعرفة رأينا في هذه المسائل وبمصطلحاتِنا الخاصة المبتكَرة يمكن الرجوع إلى منشورِنا في الأسبوع الأدبي الاتحادية، ع1441، في 2015/5/24، ص2، وحيث تجد مصطلحات: التعالقُ والتواشجُ المتبادل بين المشكلات المنهجية/ الميتودولوجية بهدف حلّها، وتجد بَين ـ الاختصاصية والتركُّبية/ التكاملية، وترصد أن العلوم والاختصاصات التقليدية لم تعدْ تتبادل الخدمات المعرفية والوسيطية السطحية الخارجية فقط، بل تؤخذ بالحسبان والاعتبار تَشاركيّاً وبالمعِيَّة من كافة الأطراف ـ العلوم المتفاعلة وتتولّف تنسيقياً حتّى منْهجيّات/ ميتودولوجيّات الدراسات هنا وهناك والمنطلَقات.. والمعايير.. والتقويمات... وثمةَ منذ البداية تأكيداتُنا أنَّ بين ـ الاختصاصية ليست بديلاً عن الاختصاصية ولا إقصاء لها...(11).

سياقات ومحطات دولية هامة أخرى:

للتنويه فقط ولضيق مساحة معالجة هذه المسألة الهامة نريد التعريف

«بالرابطة الدولية لدراسة البحوث بينيَّة الاختصاص» ــ إنْتِرستودي، وأنْشِئت هذه الرابطة عام 1980 بهدف تشجيع الدراسات بينيَّة الاختصاص Inter Study. ومن مواد مؤتمرات الدراسات بينيةَ الاختصاص (د. ب. ا) I. D. S. عند الانطلاق ما يلي: 1 ـ «مجموعات البحث بين الاختصاصية: الإدارة والتنظيم» (تقارير وأخبار مؤتمر عام 1979)؛ 2 ـ «إدارة الدِراسات والبحوث بين الاختصاصية» (مواد مؤتمر عام 1981 في مدرسة مانشستر للأعمال)؛ 3 ــ «إدارة التِقانات العالية: آفاق بين اختصاصية» (تقارير وإخباريات لقاء سياتل عام 1984 في ولاية واشنطن الأميركية)؛ 4 ــ وفي المجموعة الرابعة للدراسات والبحوث بين الاختصاصية تعالج مشكلات هذه البحوث من وجهة نظر مهمات الإدارة الدولية لها، وهي حصيلة جهود مجموعة خاصة وجلساتِها عام 1986 في مينيا بوليس في ولاية مينيسّوتا الأمريكية؛ 5 ــ مواد مؤتمر صيف عام 1988 في مدرسة مانشستر للأعمال (بيزْنِس) وفي مركز نقاشاتِه ـ مشكلات توسيع البحوث والدراسات بين الاختصاصية (د. ب. ا) في الجامعات والروابط الجامعية ــ الصناعية، وقد بيَّنت معطيات المؤتمر لوحةَ ظاهرةٍ عامةٍ: النموّ السريع للروابط التنظيمية الضمْنية والبينية (inter, intra) (12)

بداياتُنا مع بَين ــ الاختصاصية وأخواتِها:

ربما أُتيح لنا حتى الآن ملاحظة واستنتاج أن هذا القطاع المعرفي وهذه المسألة المحورية الهامة والمتقدمة يتركّزان على بَين ــ الاختصاصية أساساً أكثر من أخواتِها الأخرى، وأكثر بصورةٍ خاصة مِن عبْر ــ الاختصاصية التي هي محور ومركز الاهتمام لدى بسَراب نيكولْسكو وزملائه وبعض أَسلافِهِ الفكْريّين، والتي تَعرَّف إليها القارئُ العربي متأخِراً، وأكثرَ مِن غيرِها، وعبر ترجمةٍ إشكاليةٍ ومصطلحٍ مغلوط هو «العبْر مناهجية» غير الموفَّق، وقد لاحظْنا أن المحور والمرْكز سوفيتياً ــ روسياً، وكذلك دولياً ـ عالمياً، هو **بين** ــ الاختصاصية تحديداً (inter وليس trans): ولاحظْنا أيضاً أن «بَيان» «العبْر مناهجية» يصعب تقبّله كبيانٍ حقاً مع كل هذا التأخير والتخلف الزمني لحتى عام 1994 أو حتى 1996 في الأصل الأجنبي ذاتِهِ (نيكولسكو وغيرِهِ) عن الركب العام العالمي الأوسع والأعرق روسياً ودولياً منذ أعتاب عام 1980 بخاصَّة، حين أُنْجِزتْ بالفعل في هذا الحقل الريادي مواصفاتُ البَيان الابتدائي التأسيسي بعد النداء أو الفَزْعة الشبيهة بالبيان على صفحاتِ

افتتاحيةِ «قضايا الفلسفة» (قضاياها أو مسائلها) نهاية عام 1979 (في العدد 12 الأخير للعام).

مــن جهــتي تفحّصْــتُ تجــربتي ورصدْتُها بعنايةٍ واهتمام منذ كتاباتي الأولى المبكرة جداً من منظور موشور هــذه المســألة ـــ أعــني «بــين ـــ الاختصاصية»، واستنتجْتُ أنها حَضَرَتْ معــي دائمــاً ولازمــتْني بــادئ ذي بــدء واســتمرتْ ودامــت بــلا انقطــاع، بــل وكانــت إلى صــعودٍ وتكثيــفٍ ونضــوجٍ عنيد حتى آخر لحظتِنا هذه، ومِن هنا صــعوبة عــرض هــذه التجربــة ككــل إجمــالي في غير دراســة كبيرة معتبَــرة واسعة الحجم، حتى في حدود الإحاطة توثيقيــاً بمجمــوع الأعمــال والمنشــورات النــاجزة المتحققــة فعليــاً، وآمــل أن أتمكّــن مــن ذلــك فيمــا بعــدُ لأهمية التأسيس لهذا القِطاع المنْهجــي شــديد الأهمية عالمياً، وعربياً بخاصة.

والكــلامُ علــى «بــداياتِنا» يشــمل الكلام على كتابي الأول (عام 1966 تقريبيــاً) ومــذكرات ونشــاطات ومنهجيات اطّلاع في الستينيّات، كما يشــمل كتــابي الفكــري اللغــوي حــول اللسانيات ومشكلات العربيــة (1976/ 1977) وغير ذلك؛ إلاّ أنني سأؤجّل هذه المرحلة الآن لِسعةِ الموضوع وخصوصياتِه حينَها وحاجتِهِ إلى إغناءٍ واسع غير متاحٍ هنا، وقد آثرْتُ البدءْ من الزمن الذي بدأ به الآخرون معْلمياً وبوضوحٍ واعٍ في كلٍّ من الفضاء السوفييتي (بالروسية) والفضاء العالمي (بالإنكليزية أساساً وليس الفرنسية) أعني من عام 1979 ـ 1980 فمــا بَعــد، مــع تركيــزٍ علــى الســنوات الأولى بــداياتِ الثمانينيــات، كما فعلْتُ في مثالَين مقدَّمَين هنا.

وهكــذا أَبــدأُ قصْديــاً وعــن وعْــيٍ محسوب، مع انطلاقةِ الركْب العالمي المعلْميــة الملْحميــة الواضــحة والمتبلْــورة الناضجة الواعية عام 1979 وما تلاه إذ حضــرتْ عنــدي بــين ـــ الاختصاصــية والمنْهجيّــات الشــقيقة لهــا في منشــورَين دوريّين عندنا ـ في شهرية «المعرفة»، وفي فصلية «الفرسان الفكري والسياسي»، وحضرتْ كذلك في كتابي الريادي في بابِهِ حينها المكتوب خلال 1978 – 1979 (إنجــازاً بعنــوان «تــأملات في الفكــر العلمــي المعاصــر: الفيزيــاء النسبية والفلسفة»، والذي نُشِر في دار الحقائق في بيروت لاحقاً.

ونظــراً لتركيــزي وتركيــز العــالَم كلهِ أساساً على **بَين** ـ الاختصاصية كمصــطلح مركــزي في هــذا المحــور المنْهجي وحواراتِهِ ومسائلِه، وليس على **عبْر** ـ الاختصاصية، كما قد تكون نَحَــتْ وسَــلَكَتْ هــذا الســبيل الثقافــةُ الفرنسية أوْ جزءٌ ما منها وأحدُ شِعابِها

كما فعل بسَراب نيكولسكو صاحبُ «البيان» (وأصحابُهُ وأصحابُ «البيان» الآخرون)، بالكلام على عبْر الاختصاصية وبيانها، والتي صارت في عربيتنا أكثرَ قصوراً وتَشوُّهاً وانعزاليةً في تعريب المصطلح كَدلالة **للعبرْ** اختصاصية، ولكنْ في صيغةٍ أشنع وأبعد عن المعنى: «العبرْ **مناهجية**»!!

ونظراً لمحوْرية ومركزية **بَين** الاختصاصية (بَيْن - مقابل inter في كل لغات أوروبا الأساسة ومنها الروسية التي تستخدم إضافةً لذلك مرادفاً آخر هو ميْج - *Me اختصاراً لـ Me*Dy ميجدوْ، بمعنى بَين)، فإنني أستعرض صيغاً وأشكالاً من عدَّتي المنهجية هذه لفهم نصوصي التوثيقية جيداً عبر مترادفات عديدة ابتكرتُها ومنها: **بينيّة** الاختصاص + الاختصاصات **البينيّة** + **تداخلية** الاختصاص + الاختصاصات **التداخليّة**.. وغير ذلك مع كلمة تخصُّص أيضاً، هذا عدا لاصقة **ميزوْ** التي ارتأيت أنَّ لاصقة ميجْ (مِن ميجْدو) الروسية متصلة بها بل وناشئة عنها في المحصلة، وهي في الأصل تُعبّر عن لاصقة بينَ أو ما بين مِن لغاتِنا الشرْقية /المشرقية ذاتها ـ بَين/ ما بَين النهرَين (أو الرافدين) - **ميزوْ**/ بوتاميا، وواضحٌ جداً أنها ـ ميزو ـ شقيقةُ مفرداتِنا الدارجة والفصحى على السواء: ميزة + ميزان + تمييز... الخ.

في تقييمِ دراساتي الفكْرية اللغوية لنهايةِ السبعينيَّات جاء ملاحظات تحت عنوان «إيضاحات» وهي هامة ومسجَّلة في 21 نيسان عام 1979، ومنها الملاحظة 2 كما يلي: «إنَّ **تناوُل** موضوع اللغة عموماً واللغة العربية خصوصاً لم يتم هنا على شكل دراسة لغوية أو لِسانية، بل هو **تناوُل فكْري عام**، **تتداخل** فيه المسائل والقضايا **اللسانية** بالمعطَيات **السوسيولوجية** وتندغم هذه جميعاً في أُطُر **فلسفية إيديولوجية**، بمعنى آخر فإن الدراسة السابقة هي نموذج **تعدُّد وتنوّع الوسائل** المستَخدمة في خدمة **هدف** واضح معين..» ـ هذا ما جاء توثيقاً في كتابي الذي جمَعها تحت عنوان «تأمُّلات في اللغة والثقافة» لاحقاً [ص63 – 64]...(13).

وفي هذا الكتاب جاءتْ دراستانا لِعام 1979 أيضاً وهما: 1 ـ نظرة في علم اللغة؛ مجلة «المعرفة» (السورية)، العدد 209 تموز (يوليو) 1979(14)، وكذلك: 2 ـ اللغة العربية والتطور، فصلية «الفرسان الفكري والسياسي» العدد 11 عدد ممتاز 1979...(15). وفي تقييمي وقراءتي لاحقاً لهاتين الدراستَين من عام 1979 وللملاحظات (إيضاحات) 21 نيسان 1979 أيضاً، وهي جميعاً تجاوَرَت وضُمَّت في كتابي المذكور آنفاً، أردْتُ إيضاح طابعِها المنْهجي العام مع غيرِها من دراساتِ الكتاب أيضاً في

منشور اليكتروني شَبَكي حديث (عام 2018) في دار البعث ـــ البعث ميديا ثقافة وفَنّ، حمل عنوان: «تجربتي مع **الميزوْ اختصاصية التركُّبية** في كتاب اللسانيات والعربية..».

وجاء في منشورنا الاليكتروني الشبكي ما يلي توثيقاً: «في المحصلة أنجزْتُ كتاباً في الفكر اللغوي وشؤون العربية وجاء عنوانهُ التقريبي كما أتصوّر الآن ارتجالاً: نظرة في اللسانيات واللغة العربية، والعمل بأكمله هو من **نمط الدراسات التكاملية المركّبة** لأنه غير مخصَّص **لبنيْة أو تركيبة أوْ وظيفة** جهاز اللغة العربية داخلياً، ولا هو متخصص **لغوياً** فقط بشؤون **لسانية بحتة**، بل بالعكس يتركّز العمل على **وضْع** اللغة العربية **المعاصر** ـ وضْعها مع الجوار وفي العالَم الراهن **ومصيرها وتفاعلها** مع **العلم المتقدم** المعاصر، بمعنى أنني أساساً أمام **مشكلة أوْ إشكالية** كبرى بل وتاريخية، وليس أمام رقم جديد في تعداد وقوائم الدراسات اللغوية، ومن هنا فأنت أمام اختصاصات عديدة دفعةً واحدة ـ أمام إشكاليةٍ ومشكلةٍ **بَين اختصاصية وَمتعدّدة الاختصاص**: فقه اللغة واللسانيات ـــ فقه العربية تحديداً ـــ فلسفة اللغة ـــ سوسيولوجيا اللغة واجتماعياتها ـ **قضايا تاريخية فرعية تخصصية** ـــ قضايا **منهجية/ ميتودولوجية** ـ وبالملموس ثمة استخدام حتى لبعض حالات وقوْننات تأثير السيبرنيتيك وعلاقتهِ باللسانيات عدا علم اللغة المقارن، هذا هو الحجم الفعلي للإشكالية... معرفياً وعلْمياً محسوبةً أصلاً ومبدئياً **ميزوْ اختصاصياً**»(16).

ـ في سياق بَيان تجربتِنا البدْئية الابتدائية مع **التكاملية المركّبة** لا بدّ من رصد ذلك على **مثال الفكر العلمي**.. وما ورد في كتابِنا المؤلَّف عام 1978 ـــ 1979 بعنوان: «تأمُّلات في الفكر العلْمي المعاصر: الفيزياء النسبية والفلسفة»، والذي وجدَ طريقَه للنشر الفعلي في دار الحقائق في بيروت بَعد بضع سنوات(17).

وبدلاً من العودة إلى الكتاب ككل مجدّداً الآن لرصد المحور الحالي والموشور بَين الاختصاصي التركُّبي فيه، منَ الأنسب اختصار السعي إلى هذا الهدف بالرجوع إلى قراءتي المتفحّصة لهذه المسألة والتي نشرْتُها في البعث ميديا ثقافة وفنّ شبكياً الكترونياً في 2018/1/30 تحت عنوان: «تجربتُنا التكاملية التركُّبية عام 1979 في كتاب «تأملات في الفكر العلْمي المعاصر..»(18) »

وفي بدايات هذا المنشور الرقمي إشارة إلى انطلاقتِنا التأسيسية عربياً في ابتكار واستخدام **مصطلح المنظومة** (بعدَ النِظام والنَسق)، إذْ نجد التالي توثيقاً حول ما ورد في الكتاب المرصود هنا ص121: «يوجد استخدام ناضج ومتبلْور لمصطلح **المنظومة** (فلا نظام ولا نَسق) ممّا لم يَنتشر عربياً إلاّ بعد منتصف الثمانينيات، بل وتأخّر كثيراً عن ذلك التاريخ في أغلب الحالات: اقرأْ ما كتبناه عام 1978 – 1979 في أرضٍ **شائكة ومتداخلة مصطلحيّاً**: «الانتروبيا – هي المفهوم الذي يُعبّر عن **درجة انتظام المنظومة** أو المجموعة، **فالمنظومة المنتظمة** لها أنتروبيا منخفضة» ص121».

ـــ وفي فصْل «الفكر العلْمي والتطوّر – نظرة إجمالية (أهمية دروس النظرية النسبية)» وما يليه (بين صفحات 123 – 147) تجد حصيلةً غزيرة مرتبطة بمحورِنا هذا وبالمسألة التي نتابعُها الآن، سننتقي منها بعضَ ما ورد ص128 وقبله ص127 فقط: ص128: «إن **التفكُك** في أوصال العلْم مع تطوّرِهِ يزيد من إلحاح الحاجة إلى **التكاملِ** فيه». وفي الصفحة 127 من الكتاب تقرأ:

إن العلم يميل إلى التخصص الشديد في مجرى تقدمهِ وهذا ما يضاعف الحاجة إلى **فروع** ذات **طابع عام شامل – فروع** ذات صفة **تركيبية** من طراز السيبرنيتيك والملاحة الكونية (الفضائية). – إن الفكر العلمي ذاته يزداد **تشتُتاً** أيضاً وتقل فرصة نشوء **نظُم كونية** تهيمن على مختلف مناحي الفكر العلْمي كما كانت الحال سابقاً... إنَّ **العلم يتسارع وتفلت الأمور** من **يدِ صانعها كالمارد** الذي أطلِق من عقالِهِ ويحتاج **التحكُم** في مسيرة العلم **ومواكبته ومَرْكزة** إنجازاتهِ في **إطار عام مفهوم ومعقول** – يحتاج ذلك كله إلى جهود إضافية **وإمكانيات علمية** أكثر **موسوعيةً** وإلى **قدرات كيفية** على **التركيز والاختزال الإيجابي** بمقاييس لم يسبق لها مثيل، وربّما تكون ظاهرة **العقول الالكترونية وَالإنسان الآلي** وسيلةً لا مناص منها، لأجل ذلك، فرَضتْها الضرورة(19)

هوامش:

(1) بسَراب نيكولسكو العبْر مناهجية: بَيَان، ترجمة ديمتري أفييرينوس، «آفاق» 2، دمشق، دار مكتبة إيزيس، 2000.

(2) التكاملية/ التركُبية والفن والإبداع؛ مجلة/ شهرية الموقف الأدبي (اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، العدد 530، حزيران 2015/، ص29- 38.

(3) د. معن النقري: يوميات مضيئة في العمْق ـ 6 ./ البعث ميديا ثقافة وفن 2018/10/12 شبكياً على الانترنيت.

(4) انظرْ ما سبق.

(5) جمعية المسراج الفكرية الثقافية: مفهوم العبر مناهجية من خلال بيان بَسَراب نيكولسكو قراءة حذِرة في كتاب «بيان العبْر مناهجية» 10 أبريل 2018 : محمد فاضل رضوان باحث سوسيولوجي من المغرب.

(6) انظرْ موقع «معابر» Maaber على شبكة الانترنيت: مِنْ تعدُّدية المناهج إلى العبْر مناهجية، أندريه بورغينيون

(7) حول وضْع واتجاهات الدِراسات الفلسفية، افتتاحية مجلة قضايا الفلسفة (الأكاديمية)، موسكو، بالروسية، العدد 12/ 1979، ص3- 17.

(8) سميرنوف س. ن: بعض توجُّهات تطوّر العمليات بينيّة الاختصاص في العلم المعاصر؛ مجلة قضايا الفلسفة بالروسية ع3/ 1985...

(9) كوطيريف ف. آ. : المشكلات الفلسفية للتركُّب، سلسلة المعرفة (زْنانيي)/ الفلسفة ع9/ 1987.

(10) ف. م. كو للونتاي: مسائل مولْتي اختصاصات دراسات العمليات المجتمعية؛ مجلة «قضايا الفلسفة» بالروسية ع7/ 1982، ضَمْن ص99- 117 : (100 – 102).

(11) المجتمعية وتعدُّدية الاختصاص؛ الأسبوع الأدبي (الاتحادية)، دمشق، ع1441 في 2015/5/24، ص2.

(12) دورية علم العلم بالروسية العدد 4/ 1991، ص109- 113: التجديدات والتحولات في العلاقات المتبادلة للمنظمات (تعالقاتها): سِياق بين اختصاصي (أو بينيّ الاختصاص).

(13) تأملات في اللغة والثقافة؛ دار الشام القديمة... دمشق.

(14) نظرة في علْم اللغة؛ مجلة «المعرفة» الشهرية، دمشق، العدد 209 تموز (يوليو) 1979..

(15) اللغة العربية والتطور؛ فصلية «الفرسان الفكري والسياسي»، العدد 11 عدد ممتاز 1979.

(16) تجربتي مع الميزوْ اختصاصية التركُّبية في كتاب اللسانيات والعربية... البعث ميديا ثقافة وفنّ ـ 2018/1/20 (د. معن النقري).

(17) تأملات في الفكر العلمي المعاصر: الفيزياء النسبية والفلسفة؛ دار «الحقائق»، بيروت...

(18) تجربتنا التكاملية التركُّبية عام 1979 في كتاب «تأملات في الفكر العلمي المعاصر..»، البعث ميديا ثقافة وفن: د. معن النقري 2018/3/13 وربما 2018/1/30:

(19) الفكر العلمي والتطور؛ مجلة دراسات عربية، بيروت، العدد 4، شباط (فبراير)، 1981، ص22- 35؛ وكذلك الفصل المقابل لهذا العنوان في كتابنا: تأمّلات في الفكر العلْمي المعاصر.. آنف الذكْر، ص123- 147.



جرح الوجدان...

ووجع التاريخ

علي ناعسة*

لا أبالغ إذا قلت إن الحرب، التي شهدتها سورية منذ سنة 2011 وما بعدها، من أسوأ الحروب التي عرفتها البشرية. فقد عانى الشعب في سورية منها أكثر مما عاناه من الحروب السابقة. لقد شعر الإنسان جرّاء هذه الحرب أن الأرض تختفي من تحته وأن تاريخه وإنجازاته ومكتسباته أضحت قبض ريح. وقد طعنته الحرب في روحه وأرضه وفي مكوناته الثقافية وحضارته. ولم ينجُ الشعر والشعراء منها؛ حيث جرحت الحرب وجه الشعر وطعنت كرامته؛ فعبر عنها وعن أحداثها ومجرياتها وتأثيراتها، فجاء شعراً نازفاً موجوعاً حزيناً غاضباً محبطاً كافراً متوعداً متفائلاً جسّد بواقعية وصدق معنى أن يكون الشعر حيّاً له قلب ينبض وجسد ينزف وروح تتألم. فالعاطفة والانفعالات الوجدانية، ليس شرطاً أن يعبّر عنها بمشاعر متماثلة، بل يمكن ذلك بمشاعر متنوعة متعددة تصل أحياناً إلى حد التناقض، ومن غير المنطقي أن نطلب من الشاعر أن يكتب قصائده وهو فوق الصراط المستقيم. فكيف إذا كان يكتب وهو يتنقل بين الجثث والدمار والخوف، ورائحة الموت تشعل النيران من حوله ومن فوقه وتحته، وفي ديوان الجرح السوري اختيار وتقديم "ثائر زين الدين" صورة حية نابضة عن تلك الحرب وجرائمها وعن أوجاع الشعراء ورؤاهم، وقد اخترت عدداً منها إذ لا يمكن الحديث عن قصائد الديوان كلها نظراً لكثافة حجمها.

يرى "**أحمد يوسف داوود**" أن ما يجري من قتل ودمار وسيل دماء هو حلقة من حلقات الذبح في مسلسل الموت الدائم لبني البشر.

- **لا تقل:**
- **إنه حجر يتقطّر منه الأنين**
- **كل ذبح له نصه وحواشيه**

* أديب سوري.

- **لكنها الأرض لا ترتوي**
- **والحواشي تضيّع روح المنون**

وينسدّ الأفق أمامه أو يشفق علينا من أن نُخدَع أو يستمرّ خداعنا فيبصِّرنا بما هو آتٍ إلينا لئلا نكون عنه غافلين:

هل قلت للقادمين

إن أسماءكم في الطريق

وبأن الطريق إذا أومأ الصولجان

تسير بكم حرّة

نحو ذاك الذي في فم الهاوية

ويختم النص ليصفع الناس على أقفيتهم لعلهم يستفيقون على مصيرهم القادم:

خُتِم النص يا صاحبي

فارتقب ما يكون

إنّها الأرض

ليست سوى جرّة للدمار

وليست سوى ملعب للجنون

أمّا "**أيمن أبو شعر**" فقد بدأ قصيدته بتغريدة وجدانيّة استحضر فيها دمشق الياسمين والورد الجوري ومواعيد القلب:

أنا ياسمين الحواري

وجوري خدّ النهار

شميم الندى في ترابك

وتهويمة العشب بعد المطر

سلاماً – مواعيد قلبي – دمشق

ويستعرض جوانب معاناته في حياته من هجر وسجن ووحشة ويرى في دمشق سر النفس الذي بقي في صدره:

وما كان بيني وبين احتضاري

سوى مجد عينيك يعليه برق ويجليه أفق

ويصعد "أيمن أبو شعر" في قصيدته النفس الباقي في صدره الذي أمدته به دمشق ليبرعم الأمل في قلبه:

وبين الشهيق المكابر

وبين الزفير المغادر

سآتيك بوحاً مغاير

وأمتدّ جسراً

لكي يورق الخضب في القلب دفق

ويدعو إلى الحرب وللمة الجراح وإطفاء الحرائق وبعدها يأتي الحساب:

فهذا زمان الضماد

أوان التنادي لوأد الحطب

وليس التنادي لجمع الحطب

ويرى "أبو شعر" أن الموت في هذه الحرب سدى وبلا هوية

أنا أنت يا قاتلي في جفون الزمن

وماذا سنجني إذا ما ربحنا انتصاراً دماراً

عروس الدمن

وكلّ المنى إن خسرنا الوطن

أمّا "**بيان الصفدي**" فإنه يفتتح نصه

بالشهيد ودمه الذي يغطي كل شيء وهو نائم على كتف الصبح تحت جناح الشام حزين يتألم لحال أهل الشهيد:

"إنهم يقتلون الحمام!"

إن أهلي يخوضون في دمهم

الحرب ابنة كلب .... يعلنها من لا قلب له ولا عين ويمولها وحش حاقد وتبررها صحف صفراء وأبواق كاذبة تعد القتلة بجنات النعيم والحوريات الحسان:

الحرب

ابنة كلب

لافتة كبرى وبنوك

وصحائف صفر

وطواحين عظام ولحوم

وكلام عن جنات قادمة

تستنبت في رأس الشعب

ويبحث "**بديع صقور**" عن المخلص يشكو له ويلات الحرب وفظائعها، يشكو تساقط الفراشات وموت الأهل ويحاول أن يرى تعقيدها ببساطة

أبانا الذي في الطين

لنا بيت على شكل تابوت

ولهم بيت على شكل قبر

لنا سماء على شاكلة امرأة تغازل نجماً

ولهم كهف على شاكلة سيف

لنا رماد النجوم

ولهم رماد الآخرة

ويحاول وضع الأصبع على الجراح ليرى الحرب في ظاهرها الذي يكشف عن باطنها:

لمن كل هذي السواطير

وهذي اللحى

لمن هذا الهلال الخصيب

ولا سيف بحوزتنا

أبانا الذي في الغيم من قال:

إن الذئب وقت يجوع يصير حنوناً

ويحذر من فظاعة النهايات فالحرب فيها نهاية الجميع وهلاكهم فيها انطفاء النور

كل المرافئ أطفأت مناراتها

ونسي الصبح قميصه على ضفة الليل

وهذا النهار يوشك أن يتكسر

أما "**توفيق أحمد**" فإنه يصدر قصيدته بتفاؤل واضح بكلّ ما يحمله العنوان "فينيق الخصوبة" من رمز ويستنهض مجد بلاد الشام وحضارتها ليواجه الحرب ويتجاوزها:

الآن افتح القصيدة

باسم من زفت إلى الدنيا

شموع الأبجدية

وأطير مزهواً بأشرعتي

هذا أنا السوري ألبس من جديد

تاج من أهدى شموس الأبجدية

ومن قلب الحرائق يرى الماء والسلام ويعرف أنّ ثمنه دم نقي زكي جاد به أبناء المجد:

أمشي وتمشي الأرض صاعدة معي

وكواكب الشهداء

من قمر إلى قمر

يمدون الجسور إلى البنفسج

وبالرغم من أنه يرى الذئاب يعرشون على شبابيك القمر تقتل وتسرق وتنهب ويرى من غدر بنا من العرب فإن الخير آتٍ والمطر قادم ويُنادي على الشام يبشرها بالفرح القادم من قلب الموت والحزن.

يا شام يا وجعاً

كم مرة تحت الرصاص

عليك يا قدّيستي

أن تلبسي التابوت

كي تتوهّجي

أنت الأميرة قد دخلت دمي

ومن دمي لن تخرجي

لن تخرجي

ومع بداية قصيدته "مشاهد سورية" يفضح **ثائر زين الدين** نفاق المتاجرين بالدين ليشير إلى أن الدين حياة وهو بعيد عن القتل والدمار:

يزنّر شيخ ضرير فتى

بحزام غريب ويصرخ

"الله أكبر"

وتزرع أم

الى جانب البيت زيتونة

وهي تهمس "الله أكبر"

القاتل يصرخ والأم تهمس والله يسمع ويرى ما نفعل جميعاً ويرى "ثائر زين الدين" أن الحرب تقتل الحبّ وتعيق تدفق الحياة في مسراها الطبيعي، لكن وعلى قولة أنت ميت فإذا أتتك فرصة للحياة فانتهزها:

عشت زماناً سدى

لن أموت سدى!

الحرب عند "ثائر زين الدين" تقتل الطفولة وتسرق الطمأنينة وتشرد الناس وتهجرهم وتصيبهم بالفقر والجوع لكن الوطن يبقى دائماً حاضراً شاخصاً لأنه الملاذ وفيه الفرح والسعادة:

تقبّل الأمواج رجليه

ويلهو نورس أخرق "بالسترة"

تجمع الناس .. الصحافة .. غير شرطي

وبضعة نازحين ..

ولم يعرهم أحمد النائم بالاً

كان قد ألقى قميصاً بالياً

لجزيرة اليونان

ثم مضى يرفرف عائداً

للربوة الغناء

أما "**شوقي بغدادي**"، فإنه لا يعرف أين هو الآن في هذه الحرب. وقد لا يكون ما أرقّه استواء قصيدته على خازوق... وإذا رأى امرؤ القيس مقتله في سؤال فقد يكون مقتل شوقي بغدادي في كلمة وسيموت وهو ينتظر موته:

أين أنا الآن

على أي الخوازيق استوت قصيدتي

يعشق عذابها في الحبس وفي السحل

أو في الشنق

ليس الموت ما يخيفها

الخوف كل الخوف أن نحيا على الشفا

وأن تظل حفرتي

في كلمتي

في الحرب لا صوت يعلو على صوت الرصاص والسكين والسوط. زمن الحرب هو زمن اللامعقول والغرائب وكي الوعي:

تغيرت روما

كما تبدّلت دمشق

والمحاربون سرّحوا قادتهم

هل في عسل الأنهار

أم في وقيد النار

يعيش مرتد

أم أن أصفادي حتى الآن

لا تقنعني بأنني عبد

ثم يشفق علينا وعلى نفسه بعد هذا الواقع المر ويرش السكر على الجراح، ويضحك على ريمة حتى تنام:

تغيّر المشهد حقاً

أم أنا أبصر ما أريد

أم كأنني لم أتغير

إيه ما أسعدني

أنّ الذي أحبّه

مازال حتى المنتهى يحبني

وأنّ من أكرهه

لمّا يزل يكرهني

وأن أوراقي التي رميتها للنار

لا تخصني

ولعلّ صقر عليشي اختزن في داخله غضباً فاق ما أختزنه الزير سالم إذ أراد سلخ جلد الأمة وشرخ جبهتها وفرك جراحها بالملح لكنّ وعياً أشدّ من القتل استيقظ في قلبه فلم يفعل:

أقسم

لم يك ينقصني غيظ وجنون

وتراجعت

رميت السكين

وجدت الأمة ميتة

والشاة المذبوحة لا يؤلمها السلخ

ويـرى أن بـلاده أرض النقـائص ومرتع الفساد يسرح فيها الجهل والأذى والظلام والجوع:

لا يلاقي هنا خائن حرجاً

لا يلاقي الكريم له ماء وجه

يستره

لا يلاقي الرغيف ممراً

إلى الجائع

بلادي بلادي

ويعّد بياناً بمناسبة الحرب يعلن فيـه موقفـه إذ يصـرّح وعلـى رؤوس الأشهاد:

لا أؤمن بالإنسان

هذا آخر تصريح أعطيه لكم

لا حاجة للف ولا للدوران

ثـم يعـرّي كـذب الصديق وخيانـة الأخ وفسـاد القاضـي وتسـلّق الأديـان ويؤكـد عـدم إيمانـه بالإنسان وبالتـالي فهو سيصرف فكره نحو الغيم ولـذلك سـأبيح لنفسـي بـالجرأة كـثيراً لأحمـل لفظـة الغيـم معنـى قـد لا تكـون بـوارد صقر عليشي أبداً، فقد يكون في الغيم بعض المطر. ثم يتابع محذراً من محاولـة زحزحته عن إيمانه:

وإلاّ...

لا تقنعني... بعسى... أو ليس

ولا تفتح للحق مزاداً

لا تتكلم كالتاجر

لا تجلب لي أمثلة .. وحوادث

من تاريخ عابر

سأحط التاريخ على خازوقٍ

وأغادر

وبعـد أن تتغنـى **"لينـدا إبـراهيم"** بوطنها وطن الخالـدين وجمالـه وروعتـه وعهد أبنائـه بالبـذل والتضـحيات مهمـا غلـت تـرى أن الحـرب أحالـت الحيـاة إلى جحيم لا يطاق أحالتها إلى طريق للموت:

فكيف وقنديل روحي ينوص رويداً رويداً

وكيف وكلّ عناء سنيني جاري القبيح يلم جناه

وكيف وكل ثعابين قهري تلّوح لي من ثقوب الحياة ببيتي المليء بقمح الجلد

أيا قبر هذا حنيني إليك

وهأنذي حفنة من تراب أعود اليك رويداً رويداً

ثـم يتفجـر الغضـب في داخلها ومـن حلاوة الروح تصـرخ صـرخة أخيـرة تـدعو فيها جياع الأرض للثورة ، إذ لم يبقَ لهم شيء يخسرونه:

أنا أزرع الحق في أرض يباب

فثـوروا يـا جيـاع الأرض يـا كـل الحفاة

اطردوا الباغين

أيها الفانون من جوع وعري

أنشدوا بعدي نشيد الريح

قبض ريح

كل شيء .. قبض ريح

أما "**فايز خضور**" فكأنه يقول كان يا ما كان، كان لنا سماء صافية وشقيقات سبع سابحات في الفضاء مرح، حبور أنجم الثريا ومايا أصغرهن مسيس ناسمة الهواء وأثير الفضاء تنثر، ندف الثلج من بساتين المجرة:

هي أنجم سبع شقيقات

يضئن مغاور العشاق

كانت صغيرتهن أجملهن

مايا أثير في الفضاء

مسيس ناسمة الهواء

وفجأة تنفجر صاعقة في سماء صافية وترتعد الثريا وتهتاج الخيول السارحة في المروج الخضر فقطع عنانها بسيف النفاق وتركت نهباً لجنون الريح والإعصار:

إننا قبل أن نلتقي -طالقان-

لعنة بثها عاشق

ذات فجر بهيج المرايا

وأرخى العنان إلى لا مكان

بعدما قطعوه بسيف النفاق

وسيف الزمان

ويبحث عن حلّ لما آلت إليه أحوالنا ويضع أصبعه على الجرح ويشخص الداء والدواء:

بالقتل مشرط الحكيم يبتدي مواجع الخصاء

ليسكب الهناء في سريرة المعطوب وافترارة الشفاء

ويؤكد على أن الدواء بمشرط الجراح ويهجو ضياع العقل والاستسلام للجهل والتجهيل، وإذا ما تم ذلك له يصير مبضع الضياء:

لمشرط الجراح يكتب البقاء والفناء

ويكمل (الجراح) نعية العزاء

فالروح في مشيئة الله:

قبضها وبسطها كما يرى الغفور أو يشاء

والعيب ليس في القصور والغباء

يا مشرط الضياء

ويلخص "**نزار بريك هنيدي**" الحدث، الحرب مع بداية قصيدته، ويرى نهايتها حلوة بطعم الشام، ولذلك فهو يكشف الحدث منذ البداية:

شجر رمادي

وعشب أسود

وسحابة صفراء

تنشر ظل قتلاها

على الأفق القتيل

ويستدير فوراً ليعلن بداية النهاية فجر نور من قلب الظلمة والشدّة:

سأل الصغير رفاقه

هل هذه سدرة الشهداء

أم هي برزخ الرؤيا

إلى الفجر البديل

ثم يعود للاسترخاء وتسويغ رؤيته المنتصرة ورؤيته للفجر القادم باستدعاء ما في الأماكن من رمزية معجونه بطعم الشام، فمن الياسمين إلى الروابي والجامع الأموي وبردى وقاسيون يستمد القوة والتفاؤل:

وما زال لي

وطن بلون يمام أهل الشام

إن خمدت شموس الكون

أشعلها

بأنفاس المحبة

كي يمور الكون

في نعمى الهديل

كانت الحياة عادية ولم تكن الشكوى كاوية أو حارقة عند "عبد الكريم الناعم" بل كانت لديه فرصة للمتعة واللهو:

كنت في الشرخ

ولي في نوبتي ما يستبان

كانت اللهفة كوزاً

والعناقيد دنان

والأماسي.. قدح في صبوة الزهو

وعود

وكمان

ويأتيه اليباس متسللاً يدب في حياته كالنعاس ويبدأ الخدر يميت أعضاء الجسد إنها الحرب:

خلسة

لا يدرك الغصن بأن اليبس

الضاري يدب

خلسة

زلزلة

تختلط الأجداث بالأجداث

والليل كئيب

والأعاصير تهب

فلقد أفقدته الحرب الأنس والأصدقاء ونور الضياء وأعطته اليباس والعزلة. لكنه لا يستسلم أمام خسارة نوبته ويبدأ بصنع أخرى لأن البقاء قدره:

حين لا يبقى مكان لك في (النوبات)

فاصنع (نوبتك)

لن أترك هذي الساحة العظمى

قدري أنيّ مهما اغتسلت

تختزن البذرة روحي

ومواويل البلد

وأخيراً فإن تلك الجراح غيض من فيض جراح الحرب فاضت في وجدان شعرائنا فجاءت شعراً صادقاً مواكباً.



الفينيقُ.. الكونُ!؟

اللهيبُ في الخطأ رمادٌ أعمى

حسين عبد الكريم*

ضياءاتٌ موجزة، تركضُ في الجناحين، كي تُولد السماء، وينبتَ في الآبادِ المحبون..

الزمن قبل الولادة، في الرماد كسيحٌ، يتكاسل، عن وظائف التعبير ورياضيات الازدهار..

في الصباح، منذ يومين كتبتُ للكبير: أدونيس: (فينيقُ قصابين، إلى، الكون.. عند جناحيك مزيدُ جنون، للرّماد، والنار.. الرّمادُ دلعُ الحرائق!!)

كتابُه /بيروت ثدياً للضوء، الصادر عن دار التكوين، في دمشق.. يكتبُ الأدونيسُ الفينيق، على الغلاف الأخير.. أو على جناح اللهيب:

/بيروتُ،

منذُ أن رسمتُ باسمكِ نيويورك، في السنة 1971 ذلك القبر، الذي بدأ يرسمُ العالم، اليوم، أتساءَلُ: لماذا يزداد حبّي لك: فيما تتصارعُ نجومُكِ داخلَ جغرافية أحشائي؟

وما أعمقَ همسك، الذي يهبطُ، عليّ كل يوم، في هيئة نجمةٍ، تكادُ أن تنطفئ، فيما لا يزال رأسي غادياً رائحاً بين ثدييها.

كلامٌ أكتبه، في نيويورك /3 أيار 2017/ متذكراً شجرة الضوء الأولى في قصّابين، تلك التي رافقتني في طريقي إلى بيروت، أكتوبر 1956، متذكّراً أيضاً الشكل الأول لسؤالي الأول:

أيتّها القصيدةُ هل سيبقى لي حظٌ عندك يتيح لي أن أتموج بين رياحك، وأطرح أسئلتي الكثيرة الأخرى، عن اللانهايات التي تتململ سجينة في الحياة والواقع، في

---

* أديب سوري.

الكتب التي لا تجيدُ من يجيدُ قراءتها..

أدونيسُ يعيشُ في هاجس الضوء.. يبتكر جراحاً لا تندمل، في اللغة.. أين تركض أعصابُ القصيدة، تجدُ لها مزاجاً جديداً.. فكرةً في الجنون الشعري.. فينيقٌ لا تتوقف سماؤه عن أفكار الضياء.. جناحاه يُورقان في الرّماد فنَّ النار.. لا يستريحُ الكون، يظلُّ في توّهج الأسئلة.. لغةٌ عجيبة، تُحرضُ في الإصغاء القلق..

الفينيق يتجدّد في جمر المفارقة..

لا توجد عراءاتٌ، فقط، مزاجها العراء، أو بساتين تريد فقط، ما تمليه عليها الأنهار..

المفردات ينابيع، تهيءُ الفرصة تلو الفرصة لجرأة التوقف عن الجريان، في لحظة الذروة..

جراح الينابيع تتعامل مع الذري والجريان.. توقف في يوم:

عاشق خفقان المكان في الزمان.. يكبر العشق في الأبد.. كلُّ العشاق والعاشقات، يرثون آباءهم... يتناولونها من الآتي.. يحترقون في حداثة النّار.. التوقيع الطائر الفينيق..

أو جناح لهب، أو ريشةُ غيب تتلهّى بالرّماد، تحيةً للحرائق..

أدونيسٌ كاهنٌ يوزّع غيوم الأفكار على أشجار الدلالات.. وكم تركض الأنهار والضفاف وراء الهطل.. كلٌّ دلالة شجرة بمفردها وتشاءُ الأغصانُ أنها الربيعُ المراهق.

الفصول ليست كالمعتاد، تختتمُ مذاكرة الرّيح بامتحان غيمة.. أو غابةُ صيف تنسى في البلل رغبة الرطوبة.. الحروفُ طربٌ في عافية الحنون..

حتى في اليوميات، يبحث الفينيقُ عن مصائر. تشبه رماده، أو بروق تليقُ بغناء شهقة الشمس.. لا يحترف الركاكة، أو يتفاخر بالتقاليد، لأنّه يعرف أن البلاء حرفةُ التقليد.. هو فوق شبهة التكرار الممل.. ليست عنده عطلاتٌ موسميةٌ اعتيادية، تقررّها روزنامة المدن أو البلدات.. يتخطّى الأحاديث المهترئة، يرميها، في هلاك الإهمال..

يتعاون والمستقبل، ليولد الكون الجميل، الذي يليق بالحرية والحب.. يخيط بأصابع الضوء ثياباً بسيطةً للمعاني.. لا يُبكلُ قمصان يقظةِ الاستفهامات بأزرار النعاس.. للعيون الحرية الكاملة في تبكيل نعاسها، بالذي تراه مناسباً، أو تمزيق القمصان بأساليب النهار الذي تساء..

صخبٌ حلوٌ في رونق الفينيق.. اجتهادٌ غير مسبوق.. مواظبة.. موهبةٌ صبورة لها بصيرةٌ حادةٌ.. تفتنُ الوقت بشهامة النهوض، إلى اللهيب المبدع.. لأن اللهيب، في الخطأ رمادٌ أعمى.. الفينيق بصيرةٌ مبدعةٌ، في الرماد البصير.. لا نكادُ نلحق بك أيها الفينيق.



الرواية والأنوثة وحصيلة الحلم الخرافيّ

نعيم عبد مهلهل*

أنا هنا أتحدّث عن مرجعيات الوعي التي كانت بيئة خصبة لجعلي أتجرّأ منذ الرابع الثانوي وأضع ورقة أولى لمخطوط كتابة رواية اسمها "تنورة رجاء المدهشة".

وربما تلك المخطوطة في حسابات اليوم بعض حماس ثقافة الصبا وعاطفتها المشتعلة بتأثير أفخاذ صوفيا لورين وبريجيت باردو في الأفلام الإيطالية والفرنسية وكذلك بتأثير الصوت الساحر للممثلة الهندية فاجنتي مالا بطل الفيلم الأسطوري "سنجام".

أغلبنا في بدءِ ثقافته القرائية مرَّ مرغماً بسبب بيئته وانتمائه الطبقي على قراءة روايتين "البؤساء" لفكتور هيجو، و"الأم" لمكسيم غوركي. وبعدها تدرج ليصلَ في مراحل لاحقةٍ الى رواية أمريكا اللاتينية وهمنغواي وحارات نجيب محفوظ التي كانت من بعض أدوات الدفعِ لخيالِ الاستمناءِ في مراهقتنا، قبل أن نتعرف إلى روايات لبنانية كان يكتبها الاسكندر رياشي وآخر اسمه وفيق العلالي وأغلبها تتحدث عن الحياة الغرامية لسلاطين وولاة الدولة العثمانية وما يحدث في حماماتهم وأسرتهم الوثيرة، والغريب أن أغلب تلك الروايات الغرامية تنتهي بسفكِ دم، إما أن يقتل السلطان أو تقتل جاريته ومحظيته، وفيها أيضاً روايات أبطالها من الغجر.

---

* أديب سوري.

"البؤساء" صنعت حسها الثوري بشكلهِ الباريسيّ الذي يميل الى تخيل السحر الفرنسيّ وليله المؤسطر بحلم الشرق ليكون هناك، وكنا في صبانا نقرأ "البؤساء" مع تخيل الملامح الأنثوية للقطة "بريجيت باردو" ونتساءل: كيف يعيش البؤساء في باريس، البؤساء يعيشون فقط في روسيا؟ وفي هذا نحن نعقب على قراءتنا الدامعة لرواية غوركي "الأم"، لكنني بفضل متعة أخرى قادمة من أنوثة سوفيتية "قيرقيزية" حملتها رواية رائعة اسمها "وداعا يا غولساري" لجنكيز ايتماتوف وفيها قصة طويلة اسمها "جميلة" كتب في مقدمتها الشاعر الفرنسي أراغون الجملة التالية: "هذه أجمل قصة حب في العالم".

والقصة ذاتها شاهدتها في صباي منتصف السبعينات عندما قدمتها الإعلامية اعتقال علي الطائي كفيلم سينمائي في برنامجها التلفازي "السينما والناس" الذي كان يقدم من تلفزيون بغداد.

هذه الرواية أبعدت في أنوثتها الساحرة لذلك الوجه الآسيوي الشهي بلذة طفولة أنثى القرى الكادحة كل الخيبات والقهر الذي يسكننا عند قراءتنا الروايات الثورية، وربما هي وحدها "جميلة" من أدخلت في رأسي قناعة أن الرواية المقروءة، تكتبها "إما" أنثى أو قطة، والقطة أُضيفت الى تلك القناعة الملازمة مع تخيلي للصفات الأنثوية وإغراءاتها، وما لازمني في تخيل مشاهد كثيرة لروايات مصرية تحولت الى فيلم سينمائي عندما يطلق بطل الفيلم على دلع النساء وغنجهن بكلمةِ "يا قطة".

وأتذكر مقال في مجلة الكواكب المصرية ذكر فيه الصحفي أن فيلم "أبي فوق الشجرة" لعبد الحليم حافظ ونادية لطفي وميرفت أمين لو كان على شكل رواية ورقية لن يقرأه عشرة نفرات، ولكنه الآن بفضل القبلات الساخنة للقطة "نادية لطفي"، عندما يطبع الفلم كرواية ورقية سيباع بآلاف النسخ، وحتما القراء سيتخيلون لحظة القراءة متعة وسخونة تلك القبلات.

أنوثة القيرقيزية "جميلة" أملت دهشتها وطورت فينا أحلاماً بريئة وحَسنتْ كثيراً من مستوى قراءتنا الروائية القادمة، ومن ثمة امتلاك الجرأة لكتابة الرواية الأولى، ولا أعتقد أن روائياً حريفاً في العراق ما كانت أدواته وتجربته الروائية لتتطور دون تلك القراءات المبكرة لتورجنيف وايتماتوف وغوغل وغوركي وهمنغواي وديستوفسكي وغيرهم من كتاب الرواية اليابانية وأمريكا اللاتينية، وكل هؤلاء كانت تجاربهم الروائية العميقة تطور في القارئ دهشة المكتشف

الجديد الذي كانت للنساء فيه حصة كبيرة، لتكون مدار تفكيرنا بالرواية وأحداثها، وقد مثل العشق وتضحية الحبيب أو الحبيبة صورة الثقافة الرومانسية التي كانت تغرس فينا شتلات أحلامنا البدائية، التي طورتها الروايات الحديثة من تحولات ومذاهب وكتابة جديدة، لتكون هذه الأنوثة بتفكير آخرَ غير دموع اللقاء والعناق والسرير ورسائل الحب، عندما تناولها كولن ويلسن بشكلها النفساني والإمبريالي، وتناولها ماركيز بشكله الغرائبي والفنتازي المؤسطر، وكذلك سارتر مع رؤياه الفلسفية الوجودية، وهلم جرا مع الباقين ممن بدأت رواياتهم تسكن قراءاتنا، ابتداءً من ألن روب غريه وميلان كونديرا وانتهاء بأدوار خراط ومحمد شكري.

صورة الأنثى هي صورة الهيمنة على مساحة كبيرة من ذاكرة البشر، وهي في هذا الوضع خلقت المحفز الأول للشغل الإبداعي في مجال الشعر أولاً، ثم تناولته الرواية بفضل الحس الشاسع للأنوثة والقادم من التواريخ الأبعد.

ظلت الذكورة تعني الهيمنة والتسلط، وحفل تراثها بالكثير ما يؤكد أنها كانت تمثل السطوة والحظوة وحديث البدء الذي كانت رؤاه الأسطورية تهيمن على ثقافة تلك المرحلة إضافة إلى نص الكتاب الديني الذي يُرينا ما يؤكد أن الذكورة كانت تعني الهيمنة على بسيطة الحياة ومفردات الحياة بشتى أشكالها، أغلب الملوك، الشعراء، المقاتلين، الآلهة، أرباب الحرف، الكهنة، الحكماء كانوا ذكوراً.

وهذا في تقديري خلق نمطاً من شكل العلاقة بين الذكر والأنثى ومثل الجماع بينهما شيئاً من ميكانيكية الفرض عدا ما يشطح به الشعراء من وجد لهذا الكائن الساحر، ثم أتى أصحاب الحكايات المروية ليستفيدوا منها بعد ذلك وربما كانت الأساطير بداية الروي والذي اتخذ من الأنوثة مرتكزاً لكل الخيالات التي كانت تسكن الآلهة والذكور على حد سواء بفضل الوضع السلطوي المهيمن للآلهة والذكورة، ولكننا نرى أن الأنوثة في بعض مراحل التأريخ الأول مثلت روحاً للسلطة تفوق روح السلطة الذكورية كما في الرموز التالية: "شبعاد، سمير اميس، بلقيس، نفرتيتي، زنوبيا، كليوباترا، شجرة الدر، الملكة فكتوريا".

ومروراً بمحطات التأريخ وحتى عصر المارينز وأبراج منهاتن ظلت تلك العلاقة محط رؤى الباحث والدارس والمؤلف وحتى الفيلسوف وكان ينظر إليها على أنها

علاقة تربط الجدل بالأزل، أي أن الذكورة والأنوثة إتمام لعملية الخلق والديمومة الحياتية، وعلى هذا ظلت الرؤية لهذا مرتبطة بهاجسين: ذكر يشتهي وأنثى تطيع، يخضعان معاً لمعايير تفكير المجتمع وثقافته، وبقيت فكرة النقصان إزاء العدل بين الكائنين قائمة على هذه النمطية حتى عصر مايكروسوفت، بسبب الشعور الذكوري بتفوق الأنا والبُنية وهيمنة ثقافة الموروث.

وأنا أستعيد في رؤى ثقافتي المشهد الذي أكون فيه السيد على أنثاي، أعود إلى ملحمة جلجامش اعتقاداً مني أنها الرواية الأولى التي كان فيها للأنوثة الدور المحرك في تغيير نمط سلوك جلجامش، وبالضبط في المقاطع التي تهم نشأة أنكيدو البرية وترويض البغي لذكورته المتوحشة، وهذا يعيدني إلى فكرة فضل الأنثى على الذكر عندما تحوله من بدائية العيش وعدميتها إلى التمدن وحياة العقل والمتعة، وبسبعة أيام أحس فيها أنكيدو المتوحش أنه لن يستغني عن نعومة الجسد، وشهقة الفراش، وحرارة الالتصاق، فكان أن علمته نطق عبارة الحديث الأول: خذيني أنى شئتِ.

يرى الشرق المرأة على أنها الصامت الذي ينجب وينحني بالرغم من أن الديانات كفلت لها الكثير من حقوق المساواة، غير أن الأنظمة الاستبدادية والجهل وعصور الظلمة أركنت هذا الكائن الرقيق في الغرف المظلمة.

كان الروائي الفرنسي لوكليزيو يقول: "إن المرأة الطوارقية هي عبارة عن خمار داكن وجسد يتحرك لهذا لا يتطبع عند تشكيل ما بخيال تصور أنه أنثى لقد كانت بالنسبة لي شيئاً مخيفاً أن أحدق فيه أو أقترب منه".

ينطبق هذا على إناث المشرق وأغلب أريافه، وحين جاء الطالبان ليحكموا كابول طُبقَ على الأنثى أقسى أنظمة تصدير وجودهن الإنساني حتى ما يهم التعليم، وفي إحدى قرى مدينة قندهار الأفغانية تعرضت سيدة إلى عارض مرضي، وكان عليها أن تُسعف بسرعة، وحين أخذها زوجها، وهو من جنود الطالبان، وجد في مستوصف القرية طبيباً فقط فرفض أن تعالج وقال: "دعوها تقضي نحبها ولايراها رجل". وفعلاً ماتت تلك المرأة.

وتلك الإشكاليات العقائدية وغيرها تم تناولها من قبل روائيين أفغان وبسبب هذا التناول اشتهروا واشتهرت رواياتهم.

تموت الأنثى من جراء ثقافة يسودها التعصب وغياب النظرة الواضحة حتى لو كان ذلك باسم الدين كما في ثقافة طالبان وغيرها من الأفكار التي تريد أن تركن بالمرأة إلى الزاوية المظلمة من الكون.

ولكي أستعيد ما تتمناه رؤاي أفكر أن أصنع شرقاً تعوم فيه الميتافيزيقيا الضاحكة عندما نشعر نحن كتاب الرواية من الرجال والنساء أن الأنوثة بشرقها المثير في خفايا السر والمتعة والتخيل هي وحدها من تصلح لتكون تموراً شهية لنخيلنا.

إذن بفضل المرأة، وذلك المواء المتخيل من موسيقى نعاسها وغنائها وتأوهها ظهرت لنا الروايات الكبيرة ونالت جماهيريتها وشعبيتها حتى على مستويات عالية من الحسّ والأيروتيكيا والتصوف.

وأعتقد أنّ الرواية اليابانية في بعض من شهرتها العالمية أخذت من الوصفية الايروتيكية الحسية والتقليدية الكثير من نماذج التناول الروائي، فيما اشتغلت الرواية الأوربية هذا الجانب في شكله المفتوح والعلني كما في "لوليتا" لنابوكوف وروايات ألبيرتو مورافيا.

وعندنا في الرواية العربية تكون رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" الدليل الأمثل على جعل الأنثى "القطة" مادة دسمة لجذب القارئ، ومعرفة الخفي والسري وغير المنظور من العلاقة بين الشرق والغرب. ويكفي أن الرواية طُبعتْ عشرات الطبعات لتثبت لنا أنها بسبب هذه الأنوثة الفاحشة التي كانت تمارسها الفتاة الإنكليزية مع بطل الرواية مصطفى سعيد انتشرت وبيعت بهذا الشكل. ولكنها أيضاً كانت رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) تتناول فهماً جديداً لعلاقة الشرق بالغرب في أسلوب ولغة روائية محترفة ورائعة.

وقبل الطيب صالح كان هناك تناولاً يسير في ذات الرؤيا كتبه سهيل أدريس والكثير من روائي الجزائر والمغرب وتونس، وهناك رواية لروائي عراقي هو (صموئيل شمعون) عنوانها (عراقي في باريس). وربما هناك الكثير من الروايات لم أطلع عليها وأقرأها.

وكانت هناك معالجة مهمة للروائي العراقي (شاكر نوري) في روايته (خاتون بغداد) ويختلف الأمر عند شاكر نوري أنه تعامل مع الغرب ممثلاً بشخصية (المس غير ترود بيل) من داخل المكان الشرقي (بغداد) وأسقط على تلك الشخصية

إشكالات كثيرة للتاريخ العراقي بدءاً من الحكم الملكي وحتى احتلال بغداد في 2003.

كان الشرق يؤسطر رؤاه عبر عاطفته، وأنا أعرف أن ليس هناك عاطفة دون أن تكون هناك امرأة، وكانت الثقافة الشرقية، ومازالت، رؤى لتشابكات الماضي وإسقاطات ما كان وتخيل ما يكون. ومهما سيكون فلا بد لنا ذات يوم من أن نخضع بكاملنا لمنطق المتغير، ولكي ننجو من قسوته وسطوته، ودروس كابول وبغداد حاضرة أمامنا، علينا أن نسعى لتغيير أولئك الذين يحتفون بالتقاليد ويصنعون منها سجونا للحريات والعدالة والديمقراطية، وهذا لن يحدث إلا عندما نتخلص من العقد الدونية تجاه الآخر. وبالتالي لن نكون مضطرين للاستعانة برجال البحرية ونظارات رامسفيلد، فالتغير من الداخل يأتي بفوران آني فيما تغيير الخارج يأتي معه باستحقاقات لا تحصى. وعلى شاكلة رؤية كهذه أحاول أن أعطي للأنوثة دوراً في بناء تكوين جديد للقرية الشرقية، وبالتالي لهاجس الكتابة الشعرية والروائية المقروءة ولا أريد أن أقول الدولة الشرقية لأن البعض ما زال يؤمن بضرورة أن تكون التقاليد موجودة كما صُبت بدساتير العشيرة قبل آلاف السنين كي يظلوا موجودين.

غير أن روح المؤسّسة المدنية المكافحة والعاملة في مجال جعل الذكورة والأنوثة في مستوى وعي النص الأدبي الروائي والحضاري المطالب بتجديد هذه التقاليد لقادر على تأسيس الوعي الجديد الذي يجعل من الأنوثة مكملاً حضارياً للذكورة حتى على مستوى التناول الإبداعي.

وإزاء هذا فإن العولمة هنا لن تخترق الحياء الوجداني للإرث مادام التحصين المتحضر موجوداً وهذا كما أعتقد سيوفر لنا مناخات صالحة لليوتيبيا مفترضة بأقل الخصائص يشعر فيها الإنسان من كلا الجنسين بقيمته الحياتية، ويعي دوره في تقديم ما عليه ويعطى ما له فيما تبقى المشاعر الأزلية التي تمد شوق الوجد بين الكائنين موجودة، وربما بأرق وأعنف وأجمل حالاتها، وبالتالي سنفك عقدة المغري في قراءتنا ويكون بأماكننا أن نجعل المقروء ذكراً قبل أنوثته وقططه ..!

هذه ثقافة البيئة التي هيأت مقدرتي على كتابة الرواية، والتي اعتبرها واحداً من أجرأ وأخطر القرارات التي يتخذها الموهوب ويقرر فيه أن يكتب رواية.

الرواية الأولى هي الحصيلة الأولى للحلم الخرافي الذي تمر فيه على رصيف شارع الكتب وتناديك: "تعال اشتريني يا مؤلفي الطيب".

قصائد



ثائر زين الدين *

دعاء

فلينبُتِ الشوكُ الغزيرُ على طريقِكَ

وليسُدَّ الأفقَ دونكَ بحرُ غيمٍ كالحٍ،

ولتُغلِقِ الربّاتُ

أبوابَ البيوتْ!

يا من خرجتَ كأيِّ لصٍّ خائفٍ،

وتركتَ خلفكَ – مثلَ ذنبٍ صارخٍ –

شفتين من ياقوتْ!

2016/5/23

زهرة

هذه الزهرةُ الجبليّةُ

يا ليتها...

لا تشابهُ ثغرَكْ؛

إذاً كنتُ أقطِفها

وأُزيّنُ شعرَكْ!!

2016/5 /25

وردتي

لماذا تسمّرتِ ذاهلةً؛

مقلتينِ شراعينِ، لا ريحَ تدفَعُ شوقهما

شفتينِ مضرّجتينِ بصمتهما،

وبحزنٍ ثقيلٍ؟!

لماذا تسمرتِ!

ها وردتي في يدي

فخذيها إذاً

أو دعيني أسرْ في سبيلي!

27 أيار 2016

انتظار

ها إنها أمستْ تمام الواحدةْ!!

أغطيتي تحرقُ جلدي.

لمْ تجئْ بعدُ....

وريحٌ تدفعُ البابَ

بكفٍّ باردةْ!

28 أيار 2016

* شاعر سوري.

قطرة

لا أرغبُ هذي اللحظةَ

إلّا أن أُصبحَ قطرةَ ماءْ

تتحَدَّرُ عن غصنِ اللوزةِ،

تسقطُ فوقَ جبينك،

تحبو...

وتبلل هاتينِ الشفتينِ الراعشتينِ

على استحياءْ.

دمشق 2017

بستان

كيفَ تغفو؟!

نضجَ البستانُ : لوزاً...

كرزاً...

خوخاً ... ورُمّاناً،

وما فاضَ فلا يحويهِ وصفُ!

ما بدا لي أنَّ عينيكَ

إلى نعمائهِ ترنو... وتهفو!

كيفَ تغفو؟!

ها أنا أجمعُ ما خبّأتُ يا حلو

وأمضي...

مثلما يهربُ من جفنيكَ

طيفُ!

2016/6/1

تينةٌ في طريقِ يسوع

إلى ل. س.

- ألستَ ترى أيّها العاشقُ الغَضُّ

أنكَ قد جئتني

بعد أن ضاعَ عطري

وجَفَّ، كضرعٍ هزيلٍ، حَناني؟!

تُرى أينَ كُنتَ وقد كانَ صدريَ

عُشّينِ للحجلِ البضِّ

بل نجمتينِ تضيئانِ أحلامَ فتيةِ حيي!

تُرى أينَ كُنتَ وعينايَ

من شدّةِ الشوقِ أُرجوحتانِ؟

أنا الآنَ يا صاحبي

تينَةٌ في طريقِ يسوعٍ

أتاها وما تركَ الدهرُ فيها

ثماراً تَبُلُّ العروقَ

ولا ما تُداعِبُهُ الشفتانِ...

وفاضتْ على وجنتيها اللآلئُ

عينانِ مخضوبتانِ بحُزنٍ غريبٍ

كأنهما من دُجى الليلِ مسكوبتانِ

جلستُ إلى قدميها أتمتمُ:

- «جُزتُ الدُنى كي أجيءَ إليكِ

وأَعْلَمُ: ما بنتُ موسِمِها في المذاقِ

كتلك التي عُتِّقتْ

في الدنانِ!»

دمشق 2017/8/21

مجرّد أنثى

إلى الأستاذة س. س.

دعِ الآن هذا التردُّدَ
دع عنكَ ما يشغَلُ البالَ.
هلّا نظرتَ إليَّ مليّاً؛
تقاسيم وجهيَ... شعري
ثيابي؛
وأبصرتَ أني مجرَّدُ أنثى!
فتاةٍ أتتكَ وتطمعُ بالحبِّ...
هلّا نسيتَ الشهاداتِ،
أُطروحتي،
وكتابي؟!
أنا الآن أنثى تُحبُّكَ
ما عدتُ أُستاذةً تتهيَّبُها
جئتُ من آخرِ الكونِ طيراً عنيداً
تجاهلَ ريحَ الجنوبِ
وسودَ السحابِ...
فَهلّا تقولُ: اجلِسي،
وتقدِّم لي كوبَ شايٍ ودفءٍ،
فتَلمِسُ كفُّكَ كفّي...
مُصادفةً،
دون أن يتضرّجَ بالوردِ وجهُكَ،
هلّا تقولُ كلاماً جميلاً... حَيياً إذا شئتَ...
أو ستترُكني كعمودٍ من الملحِ
غارقةً في اضطرابي!

دمشق 2018/11/20

ما توقفت عن عدّهنّ

همستْ وهي تشعلُ شمعتنا
في مساء الرحيلْ:
«لا تعدَّ السنينَ، النساءَ، كؤوسَ النبيذِ»
شربنا...
كسرنا الكؤوس...
ضحكنا...
وحين تجرّأَ خيطُ الصباح النحيلْ
أن يعكِّرَ غفلَتنا...
قبلتني سريعاً
وذابت كآثارِ عاشقةٍ
في رمال الطلولْ.
«لا تعدَّ النساء...»
تَرَدَّدُ في مسمعي منذ عشرين عاماً،
ولكنني ما توقفتُ عن عدهنَّ
لعليَ أختتمُ العدَّ
حين تعودينَ
عودَ الغمامةِ
مثقلةً بالهطولْ.

دمشق 23 /11/ 2018

مصادفة

وتَضاحَكَ الأربابُ

حينَ همستُ مسروراً:

مُصادفةً لقيتُكِ...

ليتني جرَّبتُ أن آتي إلى هذا المكانِ

قبيلَ عامْ.

الآنَ ما عادَ الفؤادُ يفتِّشُ الشارعَ عن

عينينِ ساهمتينِ،

عن شلَّالِ تبرٍ في الزحامْ.

الآنَ لن أَتَسَقَّطَ الأخبارَ حينَ يشدُّ قلبي

خيطُ عطرٍ شاردٍ!

ما أجملَ اللُّقيا مُصادفةً؛

فلا جِنٌّ يُخطِّطُ... لا أنامْ.

2018/12/8

«دائما»

- لا تقلْ: «دائماً»، يا صديقيَ!

ما عرفَ الناسُ أكثرَ حُمقاً من «الأبديَّةِ»

ما ردّدَ الناسُ أمقتَ من هذهِ المُفرَدَةْ.

- لا تقلْ «دائماً» إنَّ قلبيَ

يرجُفُ حينَ تُردِّدُها...

ويكادُ يَفِرُّ كذئبٍ

تَخَبَّطَ في مِصيدةْ!

- دعْ لنسوَتنا أن يُردِّدنها؛

إنّها عندَهُنَّ كتعويذةٍ ضدَّ سحرِ التبدُّلِ...

سُبحانهنَّ يُبدِّدنَ أجملَ ما في الغرامِ

بحُلمِ الدوامِ!

إذا ما عشقنَ... فحتى تذوبَ النجومُ،

ويُنفَخَ في الصُّورِ...

أو يَرِثَ الكونَ منْ أوجَدَهْ!

لسنَ يفهمنَ أنَّ غراماً سريعاً

كضربةِ برقٍ؛

يُضيئُكَ حتَّى احتراقِكَ

أطولَ، في سُنَنِ الحُبِّ،

من قصّةٍ خالدةْ!

دمشق 2019/1/1

حوار امرأتينِ في الحب[1]

- لستُ أفهَمُ!

كيفَ تحبينَ شخصاً

وتحتفظينَ بهِ في القيودْ!؟

أطلقيه إلى الكونِ،

فكّي سلاسلكِ الذَّهبيّةَ عن معصميهِ،

وخلّي جناحيهِ دونَ وثاقٍ؛

(1) استعمالُ تفعيلتي الخبب والمتقارب: فاعلن وفعولن مقصود في هذا الحوار، وقد جاء ذلك في مقاطع منفصلة.

دعيهِ... يحلّقُ حيثُ يشاءُ؛
فإن عادَ مُبتَسماً،
وارتمى مُثقلاً بالجراحِ
على قدميكِ
خذيهِ كما تفعلُ الأمّ
حين تهدهدُ طِفلاً عنيدْ.
- كأنّكِ ما عشتِ من قبلُ حُباً؛
ومــا ضَــرَّجت قلبــكِ الصــلدَ بســمةُ
عاشقِك
المنتشي فرحاً،
أيُّ مجنونةٍ سوفَ تطلقُ
محبوبها... للغريمات،
حبّيَ ما كانَ حقلَ اختبارٍ!
- إذا أنــتِ مــا اســطعتِ إطلاقَــهُ في
الفضاءِ فلستِ تحبينَه!!
إنّما هوَ خوفُ التوحُّدِ؛
خوفُ البقاء بلا صحبةٍ
حينما تغمضُ الشمسُ أجفانها،
وتخيّمُ أجنحةُ الليلِ فوقَ الوجودْ.
- وإن هو ما عادَ؛
زَيَّنتِ النسوةُ الأخرياتُ لعينيهِ
طَعمَ الجحودْ!
- حينها تعلمينَ
بأن الذي كنتِ تهوين
ما كان يوماً حبيبَكِ!
كنت تعيشين وهماً
سعيدْ.

2019/1/2



دوائر الصمغ..

كمال كامل سحيم *

صاد الصمغ:

سنبلة توارثها التراب فأيقظت وجع اليتامى

كانت الأرض قميصاً هده التعب

وحاول إن يسلمها لروحه في المغيب

سبحان من أعطاه مكر الاشتباه على المريد

والأرض دورها وفصلها بيوتا

وراء نافذة تنام / وأمام نافذة تقوم

سبحان حرف فضه الغيم على ظهر الجمال

فأورقت زيتونة القلب دنن

في كل آنية بخار طالع

زيتونة في الذنب لا تبكي معي وتخونني

سبحان قلبي كيف أطربه النشيد

وكيف أوقعه الخمار على اللظى

فاستعبدته الشمس في الليل وآنسه القمر

سبحان من خلق السمر ...

ميم الصمغ:

موت هنا موت هناك

والمال والماضون في أثقالهم يتراكضون

لا يخشعون أمام أيتام تكدر ماؤهم

والناضحون القلب من أفيائه

موت عليهم، قلتُ ها هم يبعثون، وحين نبعث نادمين

لا تستحي عين لهم من أمرها

لا تشتكي لله تبرئ حالها

موت بها مما أفاضت حسرة في
الناظرين
أولم تكونوا بعد هذا حاسرين
يا أيها المتململون
التائهون
الحاضرون
الغائبون
النازلون
الصاعدون
الهابطون
الناظرون
الناضحون
أولم تكونوا بعد هذا
نادمين...

غين الصمغ:

غيم على قلبي وغيب في الكتاب
الوردة الجورية الكانت تقدمها
صباحاً لي..
عتاب
غار يجيء وغرفة شفت صباح الخير
من ضوء الحديقة
لم يزل وقع الخطا في القلبِ همّاً
يستميل القلب في الروح
فيوجعني الفراق..
يا وردها ما لي عليها صامت
لو مسها ضوء تحجر في دمي شوقاً..
وذاب
غيم على قلبي وغيب في الكتاب
لو أن ليلاً آخرَ يسري ويعرج في الطريق
أأذوب ثانية أمام البرق
أسحب ماءه
ما الفرق بيني بعدها إن صرت وحلا
في الشهيق
أو صرت ماء في
الرحيق
غاب المساء..
ولم تزل عيناها ليلا تطحنان تحت
قلبي
كفي بها لم تزل تغتال كفي
والقصد فاطر قلبها ، خيل على ليل
الغرام..
اللّه.. يا مجنونة الروح..
احترفتك في دواويني وفي شفة قضمتُ
غمارها لما استوت
اللّه.. يا ملحومة الريق
على نهديك صبار قشرته كي ألاقيك
فكم من مرة في العمر،
كم من مرة أحلى من
المرات

ذبنّا في الأباريق؟!

حريقي أيها المشتاق

للعينين والنهدين والقدمين والشفتين

والنارين هل تأتي لتطفيني؟

غيب،

غياب،

غربة،

وقميص نوم شفه وجع المرام

جسد تعلقت الجسور على يديه

بأي حلم يستجير من الحمام؟

وبأي آلاء يرتل قلبه؟

ملّته يا أمي العصافير

خانته أقدام الجنود، وكان يعرف أنهم

عادوا على قلقٍ يتامى

ينزفون الآَ تلوَ الآهِ،

يا موالهم قبل المعارك

كنت تغرقني بهم وكانوا

طيبين

آمنين

وحالمين..

لم يعثروا بجيوبهم إلا على صور لأطفال وناي!!!

الحب زنرَّهم بوجه شوهته الأغنيات

وحبيبة سرقت غزالة حلمها

واستحلفتني الله أن أرمي النجوم

وأن أعود محملاً بسلامتي..

هامش:

صمغ الحياة

تخاذل

في الروح

في الماء

في النار

في دفتر العقل

وفي همس التشاطر

عند غيب الغيب عني..

# مُنمنَمات

صالح محمود سلمان *

حَيْرة

كُنتُ يوماً هُنا

باحثاً عنكَ في مُلتقانا هُناكْ

هـل تُصيرُ المُنى

شَمعةً كي أَراكْ؟!

عتاب

عاتَبَتني الشِّفاهْ

كيف لم أنتبهْ للشَّذا

حينَ تاهْ؟!

قوافل

حين مَرَّت قوافلُهم في الغَسَقْ

خبّأ الشاعرُ أحلامَهُ

في ضلوعِ المَدى ....

هل تُراهُ انعتَقْ ؟!

شَكْوى

جاذَبَتني أحاديثُهُ فِكرةً

كنتُ خبّأتُها

هل تُراهُ اشتكى

حين أطلقتُها؟!

بَـوْح

أيقظَتني مَواويلُهُ

قبلَ أن يَستفيقَ الصَّباحْ

لم أجِدْ ما أقولُهُ

حينَ باحْ

كلمة

قالَ لي طَرْفُها الأكحلُ

وَمضةً

فانثنى جَـدْوَلُ

* شاعر سوري.

رسالـة

مَـرَّتِ الريحُ مَزْهُـوَّةً
بالقميصِ _ الغُبـارْ
قـالَ: هـذي رِسـالتُهـمْ دائمـاً
للجِوارْ

أمَل

هَرَبَ الحُلْمُ من يَقظةٍ داهَمَت بيتَـهُ
فوقَ صَدرِ الجَبَلْ
فاحتمى بالأمَلْ

قُبلة

قَبَّلَتْهُ ذاتَ صُبْحٍ
بِخُشوعْ
لم يَكُنْ يَعلَمُ أنَّ الثَّغْرَ
كالوَرْدِ يَضُوعْ
صارَ يأتي كُلَّ صُبْحٍ ليَراهـا
حَقلَ وَردٍ
بينَ طيّاتِ الضُّلوعْ

رَجـاء

كـانَ اسمُهـا صَفـاءْ
تَغيبُ ساعةً وساعةً تَعودْ
وحينما تَجيءْ
يَضمُّهـا
هـل يَقرأَ الرَّجـاءْ
في وَجهِها المُضيءْ؟!

فَضـاء

تَطيرُ بي شَفيفةَ الجَناح في فَضائها
فأقطفُ النُّجومْ
كأنَّها قصيدةٌ
أَعُبُّ من آلائها
عُصارةَ الكُرومْ

أنين

لم يَكُنْ واضحاً ذلك الصوتُ
يَهْذي على دَرَجٍ في الطريقِ البعيدْ
لم يَكُن واضحاً
غير أني تَمَعَّنتُ في وَجهه جَيِّداً
لأَرى مَسحةً من أَنينٍ تَليدْ

غريب

أَراني على الدَّربِ أَمشي وَحيدا
أُجمِّعُ خَطْوي بِبُطءٍ
وأَمضي شَريدا

هُباب

كأنَّ السماءَ استقالَت
وفي الأرضِ غاضَ السَّحابْ
هَباءٌ يُجادِلُه كُلَّ ريحٍ
هُبابْ

دَوَران

تَمرُّ الطُّيورُ سَريعاً على بَيْدَرٍ
كَفَّنَتْهُ القُبورْ
فمَن يا تُرى سوف يَبقى
على نَفْسِهِ لا يَدورْ؟!

حِرْمان

للسُّهولِ التي حُرِمَت من عُيونِ السَّهَرْ
أَضلُعٌ من ضَجَرْ

احتراق

هالَني أن أَرى قَمَراً مُشرِقاً
في أَكُفِّ الوَرَقْ
حين داهَمَه الليلُ
أَحنى على قلبِهِ واحترَقْ

حَسْرة

منذُ عامَيْنِ جاءت إلى حيِّنا
تَضْفرُ الحُسنَ تاجاً
فتحملُنا نحو مَرْجٍ من الأُمنياتْ
فاتَنا أنَّ كُلَّ الأَماني سَرابٌ
إذا لم يَرِدْ حُسنُها
في صَحيح الثِّقاتْ
قال في حَسرةٍ
ثمَّ أَحنى على نفسه حاضناً
شَمعةَ الذِّكرياتْ

تَأمُّل

لم أَعُدَّ السنينَ التي عبَرَت
وأنا أَجتلي بَوحَها
غير أنّي تأمَّلتُ نَفْسي كَثيراً
وقَد نَظَرَتْ نَحوَها

سُؤال

في لقاءٍ قَديمْ
كان يُصغي إلى قلبِهِ
وهي تَحكي بعينَيْنِ من قلَقٍ وارتياب:

لا تَخُن شَفَةَ الوَرد في ثغرها

كُن لها مَوْئِلاً من شَجاً أو عِتابْ

هل تُراه استجابْ؟!

اسألوا قلبَهُ

في كؤوس النَّديمْ

بَحْث

أُفتّشُ في اللّيلِ عن فِكرةٍ صاحيَةْ

لأَضفُرَ قلبي بها في الطريقِ الطويلِ

إلى فُسحةٍ في مَدار الرؤى نائيَةْ

فكرة

حين دَقّت على بابنا نَجمةُ الصُّبْح

كُنّا نُلملمُ أفكارَنا من عُيونِ الأرَقْ

مَن تُرى يَفتَحُ البابَ كي تَتجلّي فكرةٌ

لم تَزَلْ في عيونِ الشَّفَقْ ؟

سَعْي

لَم يَقُلْ: كانَ ...

داهَمَهُ الليلُ في حُلْكَةٍ صاخبَةْ

كان يَسعى إلى أُفُقٍ مُشرِقٍ

برُؤىً ثاقبَةْ

صَخرة

مَرَّ شِعرٌ على صَخرةٍ فوقَ غابَةْ

نَظَرَت نحوَهُ بارتيابْ

قالَ: من أنتِ؟!

قالت:

أنا رُكنُ هذي الجبالِ

الأَوابدُ

جُدرانُ تلك البيوتِ

التماثيلُ والـ ..

قالَ: ما قُلتِهِ يرفعُ الرأسَ

لكنّهُ ليس يَمنحُكِ الحَقَّ

في أن تَصيري سَحابَةْ

عيادة

عادَني ذاتَ ضَعْفٍ غَزالٌ على عَجَلٍ

ثُمَّ غابْ

صرتُ أَهْذي بصورتِهِ ماثِلاً

في حُضور الغيابْ

خَمْرة

حين مَرَّ على كَرْمِنا

كنتُ أَشكو من الهَمِّ والغَمِّ

قالَ: ابتهِجْ

قلتُ:

هل بَهْجَتي سوف تَجعلُني الآنَ
أَلقى عناقيديَ الضائعةْ
في شِعابِ الزمانْ؟!
قالَ:
بَل سوفَ تُرجِعُها خَمرةً
في الدِّنانِ التي لم تَزَلْ هاجعةْ
في سَريرِ الحنانْ

جَنَّة

_ في حُقول الخُزامى
رأيتُكِ تُلقينَ ما كَنَزَ القلبُ من بَهجةٍ
للغزالِ الذي كانَ ...
ياما وياما ....
- أُترُكِ الغيرةَ الآنَ
وادخلْ إلى جَنَّتي آمناً ..
حينَ مَرَّ الغزالُ
انحنيتُ لهُ
ثُمَّ قلتُ: سلاما

غَرَق

لم أَكُن ذاتَ يَومٍ غَريقاً
وَلَو في بحارِ المِحَنْ
غير أنّي يُفاجئُني غَرَقي الآنَ
في نَظرةٍ من عُيونِ الزَمَنْ

هل سأنجو؟!
تَساءَلتُ
لم يَأتِني أيُّ رَدٍّ
فأَصغَيْتُ للمُنقذِ الفَرْدِ في داخلي
: لَمْ ولَنْ

وَحيد

هل تُراني تَحدَّثْتُ من قَبْلُ عَن أُفُقٍ
كانَ يَأسى وحيداً
على قِمّةٍ من ضَبابْ؟!
لم يَجِئْ أَحَدٌ كي يُواسيهِ
فانكسَرَ الصَّوتُ في تَمْتَماتِ العِتابْ
جِئتُ أَستوضِحُ الأَمرَ لكنّني
لم أَجِدْ أَحَداً غيرَ نَفْسي
وَحيداً على خُطوات السَّرابْ

شُحوب

مَرَّتِ الشَّمسُ عَجْلى على بَيتها
قَبْلَ وقْتِ الغُروبْ
علَّها تَستقي قُبلةَ الوَرْدِ
لكنّها
لم تَجِدْ أَحداً
فاعتراها الشُّحوبْ

خَبَر

في صَدىً عابِرٍ
ضَمَّ عُمْراً من الهَمْهَماتِ وأَغفى
على ريشةٍ في مَهَبِّ النبأْ
جاءَت الريحُ في مَوكبٍ صاخبٍ
فانطفأْ
حين صارَ إلى كَوْمةٍ من رَمادٍ
وَجَدَ المُبتدأْ

عَجَب

خَلْفَ بابِ الجُنونْ
جَلَسَ الشِّعرُ في عُزلةٍ يَشْغَبُ
قلتُ: أُخرِجُهُ كي يُرتِّبَ أَحوالَهُ
فوق صَدْرٍ حَنونْ
لَم أَكَدْ أفتحُ البابَ حتّى تَلَبَّسَني
عَجَبُ
: كمْ لَهُ في سَرائرِنا من عُيونْ!!
واثقاً صِرتُ من أنّهُ حاذِقٌ
في جَميعِ الفُنونْ
وفي كُلِّ فَنٍّ لهُ مَأرَبُ

نَخْوَة

كَرَزٌ غارِقٌ في خِضَمِّ الشِّفاهِ
يُنادي بصوتٍ وَجيعٍ: إلَيّْ
مُسرِعاً جئتُ أُنقِذُهُ
علَّني أَكسَبُ الأَجْرَ
لكنَّني
عُدتُ من نَخْوَتي فاقِداً شَفَتَيّْ
هل سَمِعتم ندائي:
إليَّ إلَيّْ؟!

جَوهَرة

في شِعابِ المُنى
يَقِفُ النَّجمُ كي يَقطِفَ الشِّعْرَ
من كَرْمةِ الشَّمسِ
لكنَّهُ، أَقصدُ الشِّعْرَ، يَنأى:
أَتَقطِفُني قَبلَ أن يَنضَجَ الضَّوءُ
في رُوحكَ الضيِّقةْ؟!
اِتَّسِعْ كي تَرى شَمسَ جَوهرتي
في عُيونِ الرؤى مُشرِقةْ

نَهْر

حينما جِئتُ
مُمتطِياً صَهوةَ الحَرفِ
مُمتَشِقاً غادياتِ الضِّياءْ
سَكَبوا فوقَ رأسي حِجارتَهم
سالَ نهرٌ من الضَّوءِ
فانكفؤوا
نَحوَ جُحْرِ العَماءْ



نفحة نيسانية

فايد إبراهيم *

إلى أي طقسٍ ،

يا سنا السرّ ، تجنح؟!

على أيّ دربٍ يعتريك التفتُّح؟!

على أيّ بحرٍ يُطلق الشعر فُلكَه ؟!

بأيّ خيالٍ فاغم الهجس يشطح؟!

إلى أيّ عنوانٍ تسير به المنى؟!

ومن أيّ إغراءٍ مغانيه تنفح؟!

بحقّ الندى أوصلْه

يا مجمع الندى

إلى غير ما يُمسي عليه

ويُصبح

فقد قارب الإقبال إيقاف ركبه

على سفح عُمرٍ

دونه الوحيُ يُسفحُ

ونامت على أوجاعه غربة الرؤى

وجافاهُ طير السعد

ما عاد يسنح

*****

أنا ـ يا منايَ في الحبّ ـ أهواء غيمةٍ

إلى كلّ زرعٍ ظامئ الروح تطمح

أموت لأحيا

* شاعر سوري.

في حنايا قصيدة

تبوح بها ليلى

وقيس يلوِّحُ

ويدعو بها تموز عشتاره

إلى بوارق إيحاءٍ

بها البابُ يُفتَحُ

فهل من غذاء غير تفَّاحة الغوى؟!

وهل من غويٍّ غير زهرٍ يُلمِّح؟!

سأمنح أيامي سلاحي ومهرتي

وزادي ودربي

كلما لاح ملمَح

ونسري معاً بالحب

في موكب السنا

إلى عالم يغري

فيغنى

فيُفرِح



رحَلَ السّنونو

جودي العريبد *

لا تسألي الذكرى ، ولا العتبَا أضحتْ أمانيَ والضّحى غَرَبا

مَلْأى بأبهى الوردِ أُغنيتي لصَبابةِ الزّمنِ الذي عذُبا

أيامَها ، وكأنما شَغَفاً في كفّنا ، الدّنيا وما رَحُبا

رَحَلَ السّنونو عند شرفتِنا وغدا الغمامُ بحقلِنا سُحُبا

يا مَنْ فُتِنتِ ببَرْقِ خُلَّبه طلَعَ النهارُ، وكشّفَ الرُّكَبا

كم كنتُ أفرُشُ دمعتي سَكَناً فهجرْتِها ، واخترْتِه حسَبا

ما لي أرى أحلامَنا صدَحتْ عبْرَ المدى، وهُتافَ مَنْ ذهَبا ؟

هي خفْقةٌ رفّتْ بأجنحتي وغناءُ طيرٍ عاشَ مُغتَرِبا

أسلوكِ؟ لا إنّ الهوى وطنٌ ما أطيبَ الوطنَ الذي وَهبا !

في كلِّ زاويةٍ نما قمراً في صدرنا ، قد عاشَ مُكتئِبا

يا ريحُ غيبي، وارجعي وتَراً أيامَ ضاءَ لقاؤنا ذهَبا

كم وردةٍ غنّتْ صبابَتَنا وتواثبتْ أشواقُها شُهُبا ..!

---

* شاعر سوري.

ونســـــائمٍ تـــــأتي تشـــــاركُنا ما طــابَ مـن راحٍ ومـا نُهِبـا

يـا ليـلُ كـم فاضـتْ مـدامعُنا وببحـرِكَ العـاتي غـدَتْ سَـلَبا !

وعيونُـــكَ الغـــرّاءُ تحملُنـــا وتُضـــيءُ في أوجاعنـــا الهُـــدُبا

وأنـــا الـــذي أرجـــو بهـــا سُـبُلاً ألاّ تضـــيعَ عيونُهـــا غَلَبـــا

أســـيانَ لا رُفُقـــاءَ تُـــرجعني مـن وَحْدةٍ، فـأرى الصّدى كَذِبا

ولطالمـــا الأيـــامُ تســـرقنا في ســـهْوةٍ، وتردّنـــا حطَبـــا

تـــأتي فنفـــرحُ في تجـــدّدِها فتزيـــدُ في ترحالِهـــا العَطَبـــا

نمضـــي لعـــلَّ المـــاءَ يُـدركنا فنـــرى ســـراباً، والمُنـــى حَبَبـــا

وإذا نـــأتْ في الـــرّيحِ فـــاتنتي فلـها الفـؤادُ دليـلُ مـا احتجبـا

ســـلَبتْ ثيـــابَ الـــوردِ في دِعـــةٍ وغـــدوتُ لا لحنـــاً، ولا طرَبـــا

يـــا ذكريـــاتٍ للنـــدى انســـحبي وتجمّلـــي، مـــا أطيـــبَ العِنبـــا !

فشـــموعُ قلـــبي غـــادرَتْ بَـــدَداً مـا مـاتَ مَـنْ بالحـبّ قـد صُـلِبا

ولســـوفَ يبقـــى لُغْزُهـــا شـــجَناً يجلـو، ويُخفـي بـالنُّهى السّـببا



النّاي*

زاهر جميل قط **

كم مرَّتِ الرِّيحُ في قلبي وما اضطربا ... وخلَّفَتْني وحيداً أسألُ القَصَبا

أنا ابنُها وهْيَ أُمِّي في ترحُّلِها ... ورِثْتُ عنها حكايا الضَّوءِ، والتَّعَبَا

لا أشتهي الوقتَ، حِبرُ الرِّيح ينثُرني ... حكايةً فوقَ خدِّ الوقتِ قد كتبَا

أنا الغمامةُ، تستلُّ الرِّياحُ دمي ... سيفاً منَ الماءِ يَهوي لِلذُّرا طَرِبا

كالرِّيحِ وجهي، توارى في ملامحِهِ ... لونُ الحكايةِ، فاستخفى وما اصطَخبا

في مُقلتيَّ خيولُ الذِكرياتِ، لها ... صهيلُ ماضٍ على لألائِهِ انتحبا

لي منهُ بعضُ قناديلٍ بحارتِنا ... تُضيْءُ في خاطري، والذِّكرياتُ ظُبا

كأنَّ مِعوَلَ هذي الرِّيحِ مُنشغلٌ ... بجِذْعِ ذاكرتي الأُولى، فكم ضربا

ما انفكَّ يحفِرُ في قاعِ الرُّؤى نفقاً ... إلى البدايةِ، لكنَّ الظَّلامَ أبى

الوقتُ يأكُلُ مِنْ قلبي حِكايتَهُ ... ويَنقُرُ العُمْرَ حَبّاً قد غدا حَطبا

لا لونَ للوقتِ في مِعراجِ رِحلتِهِ ... لِسِدرةِ المُشتهى المائيِّ إذْ سُكِبا

لي مِن مزيجِ ظنوني لوحةٌ شرِبَتْ ... مِن كُلِّ لونٍ مَداهُ الحالمَ التَّعِبا

---

* النّصّ الفائز بالمركز الأوّل في مسابقة الدكتور وجيه البارودي للشّعر لعام2020 في مدينة حماه.

** شاعر سوري.

كـأنّني والهـوى العُلْـويُّ يـرفعُني ريـشُ الحقيقـةِ لمَّـا طـارَ واقتربـا

الشَّـكُّ طفلـي وقـد شـابتْ ذوائبُـهُ علـى المَهابـةِ أضـحى للـيقينِ أبـا

تَقـاذَفَتْني يـدُ الأيَّـامِ في ظمـأٍ فكنْتُ في رحلـتي للكرمـةِ العِنبـا

وكانـتِ الـوردةُ الحمـراءُ صـاديةً فصِـرْتُ مـاءً علـى صَلصـالِها عَـذْبا

في رِحلتي في المدى الأقصى إلى جهتي أرى أبـي مِـن ثقـوبِ الغـيمِ مُنسـرِبا

يـداهُ مـاءٌ علـى الأشـجارِ، يَمسـحُها مِـن غَـبرةِ اليُـتْمِ، يَسـقيها بمـا وُهِبـا

يُطِـلُّ وجـهُ أبـي كالمـاءِ مُنهمِـراً كالصُّبحِ مُنبثِقـاً، كالعِشـقِ مُلتهِبـا

وحـدي مـعَ الـرِّيحِ أمضـي نحوَ أُغنيتي كالنَّايِ أبحثُ عنْ لحني الَّذي اغتربا



وصارت نجمة

أيمن الحسن *

(الكتابة سَفَرٌ إلى أعماقنا لنكشف عنها)

منذ يناعة الطفولة كان حلمها الطيران، وقد هيمن عليها هذا الهاجس الجميل، فقرَّرت أن تؤرِّخ لرحلة عمرها في حكايات ذات صياغة جديدة وهي تؤكِّد: «**القوالب الجاهزة تقتل رغبتنا في متابعة القراءة، يا أصدقاء**».

وعلى الرغم من أنَّها عاشت حياة ملطَّخة بالوجع، وَشَمَتْ عمرها بالإجهاد المضني طوال الوقت – عنوان روايتها الَّتي لم ترَ النور بعد «السرطان صديقي» – حملت اعتدال رافع صوتها لتقول للناس:

– عيشوا من أجل الحياة، والغد الأجمل.

وتضيف في فخر:

– سورية أجمل وطن أحرسه بين أحداقي، أعبِّئه في روحي أغنيات فرح، وتراتيل شجن، لتتفتَّح زهرة قرنفل جديدةٌ مطلعَ كلِّ صباح.

مهمَّة جليلة:

جاءت إلى الحكاية عبر الكلمات، تحمل عشق القصَّة، فهل هي شهرزاد تتابع حكاياتِها ألفَ ليلة وليلة، كي تجذب شهريار للإصغاء إليها في شغف مرهف من أجل أن تنقذ بنات جنسها من الموت على يديه؟

---

* قاص من سورية.

بسنارة روحها نسجت حكاياتها في توق إلى المستقبل الأفضل، وابتسامات الطفولة:

في عيون الأطفال صباحات مشرعة على البراءة

في حقائبهم أحلام، تشرق، فترتفع هاماتهم حدَّ الشمس

يمشون كما الأشجار، مرفوعة رؤوسهم، مهما يدهمها السواد

ورثوا وصايا الحياة، فصارت أحلامهم بحجم الغد الجميل.

على حينِ بغتةٍ يأتي السيَّاف مسعود، يقطف روحها المتوثِّبةَ بسيفه البتَّار، فنصرخ، نحن القرَّاءَ، في وجهه الكالح:

- ما همَّها بعدما تركت دمها خالداً على الورق مدى الزمان؟

تلك المرأة المتَّشحة بالغيم كانت تنتظر المركب للإبحار مع الشمس، عاشت في أثناء إصابتها بمرض السرطان مؤرَّقة مرعوبة، لا تجد طمأنينة النفس، فرأت الحياة بعين جديدة، وهتفت: **«أيُّها الموت، يا صديقي، ورفيقي الأبديّ، لو تتساني، فهناك وردة في جيوب طفولتي سوف أشمُّها، ثمَّة نجمة لم ألمسها بعدُ، وقمر لم تكتحل به عينايَّ، وحكاية أريد أن أنهيها، هناك كتاب لم أقرأه بعد، وتفاحتي لم يشاركني بها حبيبي».**

وثَّقت اعتدال رافع، مواليد عاليه في لبنان عام 1937 من خلال كتاباتها لحظاتِ قلقها في صراع بين الأمل واليأس حتَّى غروب حياتها يوم السبت في 18 آب 2018 لذلك رمت أثقالها في البحر، وبينما كانت تكتب وصيتها الأخيرة على نزيف الشفق يسرقها الحلم الجميل، فتصبح **نجمة.**

بؤس البنيوية...؟!



سلام مراد*

إن البنيوية في معناها الواسع، هي دراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول، واللغات، والآداب، والأساطير، فتنظر إلى كل ظاهرة من هذه الظواهر بوصفها نظاماً تاماً، أو كلاً مترابطاً؛ أي بوصفها بنيةً، فتدرسها من حيث نسق ترابطها الداخلي لا من حيث تعاقبها وتطورها التاريخيين. كما تُعنى أيضاً بدراسة الكيفية التي تؤثر بها بنى هذه الكيانات على طريقة قيامها بوظائفها.

أمّا في معناها الضيق والمألوف، فالبنيوية محاولة لإيجاد نموذج لكلٍّ بنية من هذه الظواهر ووظيفتها على غرار النموذج البنيوي للغة، وهو النموذج الذي وضعته الألسنية في أوائل القرن العشرين. ففي حين عمل الفلاسفة وعلماء الاجتماع، ونقاد الأدب على دراسة اللغة من وجهات نظرهم المختلفة وتبعاً لغاياتهم المتباينة، نجد أن الألسنيين قد درسوا اللغة بذاتها ولذاتها. ويمثل كتاب فرديناند دوسوسور محاضرات في الألسنية العامة (1916)" نسخة باكرة من النموذج البنيوي للغة كان لها أثرها البعيد. أما محاولات تطبيق هذا النموذج على الأدب فتعود إلى عام 1928، حين وضع كل من جاكوبسون وتينيانوف برنامجاً بهذا الخصوص وكانت تلك بداية البنيوية الأدبية.

- طور البنيوية الخلّاق: الثلاثينيات

ثمة أطوار أربعة أساسية مرّت بها الحركة البنيوية، على الرغم من عدم دقة الفصل الزمني بين هذه الأطوار.

وقد كان الطور الأول، والأطول من تاريخ الألسنية، حيث قدّمت البنيوية واحداً من أشد أطر النقاش النظري لفتاً للانتباه في الألسنية منذ أيام سوسور وحتى مجيء

القواعد التوليدية في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين. ومن المفارقات الساخرة في تاريخ هذه الحركة أن هذا الإطار الخاص بالألسنية، والذي ارتكزت إليه غالبية التطورات البنيوية غير الألسنية، قد تمت الإطاحة به تماماً قبل وقت قصير من تحول البنيوية إلى ضرب من الجنون العام في فرنسا.

أما الطور الثاني، الذي يعود في التاريخ إلى أواخر العشرينيات، فقد كان محاولة طموحة لتطبيق المبادئ البنيوية على كامل حقل الألسنية وكذلك على الأدب. ويمكن القول إن الشكلانية الروسية كانت السلف لهذه الحركة على صعيد النقد الأدبي.

كما يمكن القول إن شكلانياً روسياً مثل شكلوفسكي عام 1914، يشبه من بعض النواحي شخصية مثل عزرا باوند في إنجلترا الفترة ذاتها. وفي خلفية المشهد كان ثمة حركات حديثة كالرمزية والمستقبلية في الشعر طرحت بعض المشاكل النقدية ودفعت للبحث فيها. ويبدو أن النقلة الأساسية في هذا الاتجاه قد تمثلت في رفض كل ما هو خارجي بالنسبة للعمل الأدبي، سواء كان التاريخ، أو المجتمع، أو نفسية المؤلف أو شخصيته، والنظر إلى العمل الفني بحد ذاته، وبوصفه شيئاً مصنوعاً. وكان من الطبيعي أن تشتد هذه الحاجة كثيراً مع بداية ثورة اجتماعية راحت تخلق فناً جديداً لم يعد مجرد دعوة لخلق مجتمع جديد، بل جزءاً من خلق هذا المجتمع؛ ذلك أن عالماً جديداً يحتاج لأن يشتمل على أشياء جديدة.

وعلى هذا الأساس فقد ولدت الحاجة لإدراك الأهمية الفائقة للعمل الفني، أو الشيء المصنوع، مقابل ضآلة شأن المادة النفسانية أو السياسية، أو القيمة، أو الحافز، مما صنع منه العمل وخروجه خارج مدار البحث من الناحية الفنية. كما ولدت إمكانية الدفاع عن موقف أشدّ جذرية بَعدُ مفاده أن كل شيء، بما في ذلك موضوع البحث، وخاصة إذا ما كان شخصياً وسياسياً، ما إن يدخل في عمل أدبي حتى يصبح صنعة أدبية، ويحكم عليه على هذا الأساس؛ إذ إن موضوع البحث الموجود في العمل الفني لا ينفصل عن هذا العمل. وما كان محورياً بالنسبة للشكلانية (التي تلتقي في هذا الصدد مع أفكار ت.س. إليوت 1919) هو حدسها بأن "العمل الفني وحدة جمالية خاضعة لقوانينها الخاصة" ولكن ما هي هذه القوانين؟ أو ما الذي يشكل الأدبية، كما قال جاكوبسون في عام 1919؟. يتمثل ما قدّمته البنيوية (في الإجابة عن هذين السؤالين) في إمكانية وجود إيحاءات في بنية اللغة ذاتها تشير إلى ما يمكن أن تكون عليه هذه القوانين، وإلى المكان الذي يمكن أن تكون الأدبية قابعة فيه. ومع أن هذين السؤالين متكافئين من حيث المبدأ، إلا أن هنالك اختلافاً هاماً في درجة إلحاح كل منهما، مما يؤدي في النهاية إلى نمطين مختلفين تماماً من الإجابة. فحين تبحث عن الأدبية، الأرجح أن تبحث عنها في لغة الأدب. وهذا هو الطريق الذي اتبعه جاكوبسون على وجه العموم،

وهو طريق واسع معَبَّد بالدراسات المفصّلة في علم الأصوات والنظم الشعريّ، وفي القواعد والنظم الشعريّ، وهلمَ جّرا.

وهو طريق يفضي إلى تطوير الأسلوبية الألسنية. وقد أفضى بجاكوبسون نفسه في النهاية إلى إعلان أنّ الشعرية فرع حقيقي من فروع علم الألسنية (وكان ذلك في عام 1958، حيث كان مقيماً في أمريكا) (جاكوبسون، 1958 في سيبيوك 1960).

وفي عام 1928، أثناء زيارة قام بها تينيانوف لجاكوبسون في براغ، تّمت كتابة البيان البنيوي الأصيل تحت عنوان "إشكاليات في دراسة اللغة والأدب"، وكان ذلك باللغة الروسية (أورده ماتيجكا وبومورسكا 1971؛ جاكوبسون 1985) ففي ذلك الحين كانت الشكلانية تعاني بعض الضغط السياسي. وكان جاكوبسون قد غادر موسكو إلى براغ عام 1920، حيث أسهم في تأسيس حلقة براغ الألسنية التي خلفت حلقة موسكو الألسنية. ويبدو هذا البيان من نواحي شتى أشبه بوثيقة سياسية، لما فيه من دفاع عن الاستقلال الذاتي لكل من البنية الأدبية والتاريخ الأدبيّ، في مواجهة إلحاح الماركسية الروسية على أن كليهما انعكاسٌ، مباشر وفجّ، للقاعدة الاقتصادية.

وفي خلفية مثل هذه الأطروحات رغبةٌ في إبعاد تاريخ الأدب عن التبعية الشديدة تجاه التاريخ الماركسي الرسمي للمجتمع.

ـ النموذج الألسني الجاكوبسوني.

ولدت البنيوية الفرنسية في نيويورك عام 1942، فجاكوبسون كان قد فرَّ من النازية إلى اسكندنافيا في البداية، ثم إلى أمريكا بعد ذلك، حيث وجد المؤسسة الألسنية غارقةً في أشد مراحل السلوكيّة سوقيّة وابتذالاً، وأبعد ما تكون عن الاحتفاء بباحث أجنبي مميز. غير أن المدرسة الحرّة للدراسات المتقدّمة، التي كانت قد أنشئت حديثاً بهيئة تعليمية قوامها منفيون فرنسيون وبلجيكيون قادمون من المناطق المحتلة ومن فرنسا فيشي، قدّمت له كرسياً في الألسنية العامة، فشرع يلقي محاضراته في الصوت والمعنى باللغة الفرنسية (جاكوبسون 1976).

وقد لعبت سلسلة المحاضرات هذه دوراً عظيماً في طور البنيوية الفرنسي، إذ كانت أول من عرّف كلود ليفي شتراوس على الألسنية البنيوية، الأمر الذي اعترف به هو نفسه في التقديم الذي كتبه لهذه المحاضرات حيث نُشِرت بعد ثلاثين عاماً على إلقائها، وعبر فيه عن شكره وامتنانه. ولذلك فإن من المفارقات الغريبة الساخرة أن تجد بعض أفكار سوسور التي اعتبرها جاكوبسون أخطاءً صريحةً وقد وردت بوصفها مسلّمات لا تقبل النقاش لدى التقليد البنيوي اللاحق مع أن هذا التقليد ينبع جزئياً من عمل جاكوبسون.

في تلك الفترة كان جاكوبسون في أوجه، ألسنياً عظيماً، وواضع نظرية السمات

المميزة في علم الأصوات، والمشتغل خلال حياته الطويلة جداً على الاستعارة والحبسة (وهي اضطراب عقلي غالباً ما ينجم عن أذية دماغية ويؤثر على استخدام اللغة) كما اشتغل أيضاً على الحكايات الشعبية وعلى تحليل الشعر.

وظل جاكوبسون بلا جدال واحداً من أبرز دعاة البنيوية وأشدّهم بأساً على الإطلاق، ليس لأنه كثيراً ما عبّر عنه إيمانه بإمكانياتها الكبيرة وحسب، بل لأن منجزاته المتنوعة جداً كانت دليلاً على وجود هذه الإمكانيات فعلاً، ومن غير جاكوبسون، ما كان لليفي شتراوس أن يصير بنيوياً قطّ؛ ومن غير ليفي شتراوس، لعلّ الفرنسيين ما كانوا ليسمحوا بهذه الفكرة مطلقاً.

الطور الفرنسي: انهيارات البنيوية

ليفني شتراوس، لاكان، ألتوسر، فوكو، ديريدا.

يبدأ الطور الفرنسي للبنيوية في الأربعينيات مع تكييف ليفي شتراوس أعمال جاكوبسون بحيث تتوافق مع الأنثروبولوجيا، وربما مع تكييف لاكان بعض المصطلحات السوسورية في الخمسينيات بحيث تتوافق مع طبعته الخاصة من التحليل النفسي.

وقد بلغ هذا الطور ذروته في أوائل الستينيات وكان آنئذٍ ضرباً من الجنون الفكري طغى على كل المباحث التي أمكنه أن يطالها من التاريخ حتى الرياضيات، جنون يصعب إيجازه.

أما العناصر الألسنية في هذا الطور فلم تكن في الغالب أكثر من نثار متفرّق من الرطانة.

في حين تمثل الحدث اللافت بالنسبة للنظرية الأدبية في محاولة التوليف بين النموذج الألسني وفلسفة الذات الإنسانية التي عرفت في فرنسا، حيث تم تفسير العقل والمجتمع بوصفهما أثرين لبنى ألسنية في الغالب.

كما شهدت هذه الفترة إعادة تصوّر سوسور بوصفه فيلسوفاً. وحوالي عام 1967، كان انهيار المشروع البنيوي، بتأثير لاكان، وديريدا، وغيرهما، وبتأثير الأحداث السياسية، ليعقب هذا المشروع تشكيلة متنوعة من ما بعد البنيويات التي انتشرت في جميع أرجاء أوروبا وأمريكا.

الكتاب: بؤس البنوية، الأدب والنظرية البنيوية

الكاتب: ليونارد جاكسون، ت. ثائر ديب



رواية غرفة رقم 4.. للأديبة إيمان شراباتي الهموم الوطنية والاجتماعية والوجدانية

رواية متميزة عن وحدة المصير العربي والإنساني في مواجهة التخلف والمخططات العدوانية

صبحي سعيد قضيماتي*



تنطلق الأديبة إيمان شراباتي في روايتها غرفة رقم /4/ من تفكيك شفرة (لغز) هذه الغرفة التي حطت بها أماني الناظر بطلة روايتها ـ وهي الفتاة القادمة من دمشق إلى بيروت، ضمن فريق يضم فتيات، من أقطار عربية أخرى.. وهدف هذا الفريق اتباع دورة تدريبية، بإشراف اللبنانية رجاء بطرس ـ من منظمة ـ مدنية، مهتمة بنشر ثقافة التغيير وبناء الإنسان، وتمكينه من إحداث التغيير المطلوب، من أجل دفع عملية السلام، ومن خلال بناء فكر واع، وإعداد كوادر بشرية متمكنة، وتأهيل قادة بارعين، قادرين على تحقيق أهدافهم المطلوبة. وبيروت مركز هذه المنظمة، وما أدراك ما بيروت: ((وهي من أكثر العواصم العربية التي شهدت أنشطة لجواسيس العالم، وهي العاصمة التي لا تنافسها عاصمة من حيث عدد الجواسيس وإمكانية التسلل إليها حتى أيام الحرب الأهلية.. حتى ياسر عرفات لم يسلم من الجواسيس.. إذ كان مرافقه من الأعوان لإسرائيل.. ص136))..

---

* أديب سوري.

وتبرهن الأديبة على كلامها بأكثر من مثال... وتؤكد الكاتبة على صعوبة المهام التي تسعى إليها هذه المنظمة، من خلال الإشارة إلى الواقع العربي، على لسان بطلتها أماني الناظر: (لم أعد أهتم إن كنت سأقبل كعضو في فريق عمل منظمة حراك التي تنفق كل عام ملايين الدولارات من أجل إقامة ورشات العمل والتدريب، والدعوة إلى مؤتمرات يزايد فيها أشخاص مترفون على بؤسنا، بينما أوطاننا تذبح أمام أعيننا، وشعوبنا تنتهك، وأطفالنا يغادرون طفولتهم مبكرين إلى حيث عتمة الحياة ــ ص145) وأماني الناظر فتاة لا يُستهان برأيها، فهي إعلامية متميزة، نالت الشهادة في الإعلام بتفوق، وحصلت على الماجستير، وعملت سنوات كمتطوعة في منظمة الهلال الأحمر، إضافة إلى إتقانها اللغة الإنجليزية والفرنسية، وكذلك محاولتها تعلم الألمانية، وخبرتها الواسعة التي تخبرنا عنها من خلال عملها في الجمعيات الخيرية، ومراكز الإغاثة منذ سنوات...إضافة إلى تجربتها في سفراتها، عدة مرات إلى بيروت، لحضور ورشات عمل ومؤتمرات، تخدم اهتماماتها الهادفة إلى إغناء تجربتها وخبرتها في مجال المجتمع المدني.. إذن أماني الناظر فتاة طموحة، وتنتمي إلى أسرة متحررة ومنفتحة على الحياة. ولا ننسى في هذه الشخصية، قدرتها العلمية التي مكنتها من الدخول إلى كلية الطب، ولكنها مالت إلى الإعلام، تعبيراً عن حبها، واستعدادها للعمل في خدمة الواقع الاجتماعي الذي كرست جهودها وطاقاتها خدمة له.. هذا جانب مهم من شخصية بطلة رواية غرفة رقم 4..

وقد شكل لها الدخول إلى الغرفة رقم 4.. بداية تجربة جديدة، تضيف إليها معلومات هامة، تتسم بالخطورة والحساسية، والعمق الوطني السياسي، المرتبط بصلة وطيدة بواقعها الوطني، حاضراً ومستقبلاً.. وتتصاعد أحداث الرواية، لتكشف لنا الكاتبة عن جوهر هذه الفتاة وعن معدنها الوطني الذي يصب في حياتها الوجدانية والعاطفية... فعلى الرغم من خطورة الأحداث التي شهدتها هذه الغرفة رقم 4، تشكل لها هذه الغرفة ساحة لتجربة وجدانية وعاطفية لا يستهان بها، وربما تكون هذه التجربة هي من أعمق التجارب العاطفية التي عاشتها هذه الفتاة، المؤمنة بـ (لا توجد لقاءات عبثية في هذه الحياة... كل إنسان تلتقي به إما اختيار، أو اختبار، أو عقوبة، أو هدية من السماء).. وتتساءل أماني عن:(ماذا تسمي انضمامها إلى فريق العمل في منظمة حراك؟ ..وقد قادها

هذا اللقاء إلى الغرفة رقم 4، ومن ثم إلى اللقاء بكريم تلك الشخصية الفلسطينية ـ الفارس الذي يرمز، أو يحمل، أو يجسد العملية النضالية للشعب الفلسطيني الذي يخوض معركة من أقسى معارك التاريخ، من أجل استرجاع حقوقه المغتصبة، في وطن عاش ظروفاً من أقسى الظروف، بسبب صراعه الدامي ضد العدو الصهيوني المغتصب.. ويشكل لقاء أماني الناظر الدمشقية، بكريم الفلسطيني، معنى واضحاً عن وحدة المصير العربي... ونفهم من الرواية، ومن التعريف بشخصية أماني الناظر، بأن كريم هو فارس أحلامها، الذي تتمناه وتسعى إليه، من خلال استعداداتها الفطرية والعاطفية والاجتماعية، لتقبل هذه الشخصية التي تتفاعل، وتتحد معها.. فالجانب الوطني، لا ينفصل عن الجانب الإنساني، وكذلك عن الجانب الوجداني والعاطفي..

ومن خلال الأسرار التي تضمها الغرفة رقم 4، تثير الأديبة لدينا مشاعر الفضول والتشويق لمتابعة أحداث الرواية، ومن ثم التعرف إلى شخصية كريم ـ الفارس الذي تحوم حول تاريخه، ومصير حياته معلومات متناقضة، وذات معان إنسانية ووطنية كبيرة..

وتسلط الكاتبة الضوء على الواقع النضالي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني عبر مسيرته النضالية الدامية، اجتماعياً وسياسياً... إذ بات هذا الشعب محروماً من أبسط حقوقه الإنسانية، بما في ذلك حقه في الحب، وفي حياته الأسرية، من خلال شخصية كريم، الذي ولد في ساحة النضال الفلسطيني، وشب وترعرع في خضم معاركها، مقاتلاً شرساً، في سبيل حقه الوطني والإنساني. ومن خلال شخصية كريم، تكشف الرواية عن الأساليب والطرق العميقة التي يعتمدها العدو في حربه ضد الشعب الفلسطيني، وتصديه لأي حركة يمكن أن تمس أمن الكيان الصهيوني، أو تشكل عليه أي خطر، ليس فقط على أرض فلسطين المغتصبة، بل حتى على امتداد مساحة الوطن العربي... وتكتشف بطلة الرواية أماني الناظر، عمق وحجم الخطر الصهيوني الذي يمكن أن يصيب أي إنسان في واقع، يشهد معارك شرسة ومؤلمة.. وهكذا تجد أماني الناظر نفسها في قلب هذه المعارك... وليست بعيدة عن سهام الصهيونية في أي مكان قد تكون فيه..

وتسير أحداث الرواية في شكل متواز ومتصاعد في أكثر من خط، لتكشف لنا عن الواقع العربي المؤلم،

وما يحيط به من أخطار تهدد حياة كل فرد في هذا المجتمع الذي أشعلته الصهيونية بأهدافها العدوانية. والخط البوليسي من أهم هذه الخطوط.. فكل الجرائم التي تقوم بها الصهيونية، تسجل ضد مجهول.. وهذا حدث في اغتيال منير وفؤاد، وغيرهما ممن يشكل عقبة أمام المخططات الصهيونية.. ولا يسمح هذا الواقع بنمو المواهب العظيمة والعبقريات الفذة في مجتمعات مكبلة بآلاف الأغلال من القمع والظلم والتخلف في مجتمعات تتجاهل فيها العقول المتميزة، ولا يسمح لها أن تكبر وتستمر، في مجتمعات ولدت فيها الأفكار البناءة والمهارات، ولم تجد لها الرعاية اللازمة.. وكأن هناك حرباً ضروساً لقمع هذه الأفكار والمهارات البناءة، إذ تواجه مقاومة شديدة عاصفة حتى في خطواتها الأولى.. في ظروف احتلال الأرض: (وليس كل احتلال مرهوناً باحتلال أرض.. فبعض الاحتلال هو الذي يغتصب أرضنا، ليس له مثيل فلسطين، وبعض الاحتلال هو الذي يحتل الأرواح والخيال والأفكار والنساء والأطفال، وهو أبشع أنواع الاحتلال لأنه يفتت الروح من أجل إله في الأرض أو باسم إله في السماء — ص147)..

تصف الأديبة زميلاتها: (أربع فتيات من أربع بلاد عربية نسكن في بيت واحد، وجعنا واحد، وهمومنا واحدة، ومشاكلنا متشابهة، وكلها تصب في غياب الحريات، وتكميم الأفواه، وجور وظلم الأحكام المطبقة.. لم تقدم لنا كل هذه المنظمات حلولاً، ولم تجرم الدول التي تنتهك حقوق الشعوب، ولم تحمنا من غول التوحش وفظاعة الإرهاب وداء الظلم — ص (147-146))..وتصف الكاتبة بطلتها أماني الناظر وصفاً دقيقاً على لسان مي العراقية: (وجهك يشي بأنثى طموحة تستهويها المغامرة، تحب المستحيل، وتعشق المدى.. إذا أحبت أعطت وإذا كرهت دمرت... تعيش حالة القلق والشك في كل من حولها.. لكنها وكما بكاء الشموع المتفردة بأحزانها تتفرد شخصيتها بصوتها الخاص.. عاطفة نارية مصحوبة مع تعقل مباغت، انهيارات سريعة مترافقة مع ترميمات أسرع.. أنت شخصية متناقضة لكنها محببة ومقربة من القلوب.. ورقمك في الأبراج هو 102 وهو ضعيف ظاهرياً لكن قوته تكمن في بدئه برقم واحد..

وتكشف الكاتبة عن سر الرقم 4 وخفاياه ورموزه.. فهو العدد المقدس لدى الشعوب السامية، ويشير إلى الأفق الجغرافي: أمام خلف، يمين شمال، وإلى الجهات الأربع، وأنهار الفردوس الأربعة، ولفظ أربعة مشترك في جميع اللغات السامية: الفينيقية، والعبرية،

والسريالية، والعربية.. وللعدد 4 مدلول في الإسلام، فعدد خلفاء المسلمين الراشدين أربعة، وعدد أئمة الفقه أربعة، وشهر رجب هو رابع الأشهر الحرم.. وعند المسيحيين، فعدد أطراف الصليب أربعة والأناجيل أربعة، واهتدت الدولة الرومانية من الوثنية إلى المسيحية في القرن الرابع.. وفي رؤيا يوحنا، يرمز الرقم 4 إلى العالم المكوّن من أربعة عناصر.. وعند العبرانيين هو عدد المجموع الكوني الذي يدل إلى الأفق الجغرافي ..إضافة إلى معلومات أخرى مرتبطة بالرقم أربعة، ومنها ما يقال أن أربعة ثعابين يصطحبون الإنسان إلى الحياة الأخرى..

لكن الخط الأهم في هذه الرواية، هو الإبحار في شخصية كريم..الذي تأجج قلب أماني بغرامه، إعجاباً، وحباً، وتفاعلا مع فروسيته التي تسير في طريقها بكل ما أوتيت من شجاعة وإقدام وإيمان بقضية شعب تنتمي إليه.. فكريم هو ذلك الفارس النجم الذي أبرق في سماء أماني الناظر، وتعلقت به، وحملت آلامه وتبنت آماله وأحلامه.. وهي الفتاة التي تحمل جرحاً عميقاً من آثار أول حب عاشته وهي لم تخرج بعد من مراهقتها.. ولم تنس ذلك الحب الكبير الذي زرعه حسان في قلبها، ثم قام بحرقه بهجرها وزواجه من امرأة أمريكية طمعاً بالحصول على الجنسية الأمريكية.. ويفرد هذا الحب صفحاته على مدى تلك اللقاءات السرية التي كان يقوم بها كريم إلى الغرفة رقم أربعة.. وفي هذه اللقاءات يحكي لها كريم سيرة حياته وتاريخه النضالي، ويكشف لها عن أفكاره وآرائه، ويعبر لها عن مأساته الشخصية، وعن الجراح التي أصابته في مسيرته النضالية (كان توزيع المناشير شكلاً من أشكال الإعلام البديل، بسبب تشديد الرقابة على وسائل الإعلام التي لم تستطع الوصول إلى الرأي العام الفلسطيني.. كنت سعيداً ومتحمسا بهذه المهمة.. يمور في صدري حقد وكره وغضب وثورة واندفاع لقتال من أخذوا أرضنا وباعونا ــ ص114).. وفي هذه اللقاءات يحدثها عن آراء والده الذي قام بتربيته: (..أبي يعتقد أن كل ما تفعله إسرائيل هو حلقة جديدة في سعيها للإجهاز على العقل الفلسطيني، وهو المسلسل الذي بدأ من محاولة اغتيال العديد من رموز الثقافة الفلسطينية كغسان كنفاني الذي استشهد مع ابنة أخته لميس في بيروت على أيدي عملاء إسرائيليين، وكمال ناصر الذي استهدفته عملية عسكرية إسرائيلية في بيروت أيضاً مع قائدين فلسطينيين أيضاً هما كمال عدوان ومحمد يوسف النجار، وهاني الهندي..)...

أما الطفولة في فلسطين ففي أعلى درجات المآسي.. حيث (غرفة رقم أربعة في المسكوبية ليست أكثر من مسلخ للطفولة الفلسطينية، وإن كل ما يصدر عن مؤسسات حقوق الإنسان، وما تنص عليه اتفاقية حقوق الطفل الدولية ليس لها مكان في هذه الغرفة التي يتوحش فيها المحققون الإسرائيليون، ويفترسون كل ما هو جميل وبريء ورائع.. لدى الأطفال..) ويبوح لها كريم في هذه اللقاءات: (في هذه الغرفة ذات الرقم 4 ضاعت أجزاء مني.. وتناثر بعضي. خرجت منها مقهوراً مذلولاً، ورأيت الكون قبراً لا يتسع لذاكرتي، بعد أن ودعت فيها أخي إبراهيم الذي لفظ أنفاسه الأخيرة.. وأخي كان يبتسم وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، ويهمس لي: اثبت..).. فتصل أماني إلى قناعة: (جئت إلى بيروت وفي ذهني هدف، هنا صار لي أهداف، كل قضايا العرب قضيتي وكل مشاكل الإنسان أينما كان، ومن أي طائفة ولون ودين هو، ومن أي بقعة على الأرض يقيم هو الإنسان الذي أراه في عين طفل جريح في فلسطين، أو جائع في مصر، أو متطرف في العراق، أو مشرد في سورية، أو متسول في الصومال، أو الأردن أو ليبيا، أو أي بقعة من بقاع الأرض..)..

تركز الرواية على شخصية أماني الناظر، ولا تنسى الإشارة إلى قصص مأسوية عاشتها الفتيات الأعضاء في فريقها الذي جمعهن.. لكن اللوحات الأجمل، تخصصها للقاءات التي تجمع أماني بكريم.. وتصف الأديبة هذه اللقاءات بلغة شاعرية جميلة، وبخاصة في وصف مشاعر وعواطف أماني تجاه كريم.. تقول أماني وهي تعيش تلك المشاعر الحميمة تجاه كريم: (في منتصف الدهشة، بين شفافية الحلم، وكثافة الواقع، وجدتني أمامه وجهاً لوجه، قريباً على مرمى صرخات روحي، بعيداً عن امتداد حدود الصحراء لتائهة عطشى، كنت أنتظره، أناور على وقع خطوات قديمة، وأسافر مع رسل الكلمات التي قيلت عنه، لكنه كان أكبر من كل الكلمات، سيد الحضور الخفي، وبريق الحقيقة فوق سطح غموض مثير..ص75)... وتتابع مؤكدة أهمية هذا الرجل الفارس: (نظرت إليه بعينين مسكونتين بلهفة اللقاء.. كلهم يملكون عيوناً وأنا أملك قلباً وثاب النظر.. اختنق صوتي.. تقدم نحوي، مد يده مصافحاً، احتوت تجاويف يده يدي، تهاويت على الكرسي، التقطت أنفاسي قليلاً، ساد بيننا صمت إلاّ من صوت أنفاسنا.. أخيراً قطع بصوته المعبّر العميق..) حتى لصوته تأثير عميق.. فتسمع منه أعذب الكلمات: (يا الله ما أجمل هذا الصوت، وما أرقه،

إذ يؤكد لها: كم ذا سعيت إلى هذا اللقاء..) قالها بصوت يقطر منه الحنان.. عندئذ تطلب منه أن يبوح لها بحقيقته، إذ تتساءل: (ملاك أنت أم شبح، حقيقة أنت أم سراب؟ ما الذي دعاك لاقتحام حياتي، والعبث بمشاعري.. أربعة أيام بلياليها والقلق يأكلني، أنام في عقلي سؤال حائر معلق فوق حبال الصمت دون جواب.. وأنام وأنا خائفة من صباح موقع بهتك أسرار القلق، لكن ما من جواب...) وبهذه الكلمات تعبر أماني الناظر، عن لهفتها وتقديرها بلقاء كريم الذي يعبر عن طموحها الوجداني، وحلمها الوطني والمعنوي. وفي لقاء آخر يسرد لها قصة حياته التي تغص بالجراح: (بعد أربعة أيام من ولادتي، لفظت أمي أنفاسها الأخيرة، بين يدي أبي الذي أصابته صدمة عصبية، جعلته في ذهول تام.. وكانت خالتي شقيقة والدتي هي من تعتني بنا.. أنا الرابع بين أخوتي.. أسماؤنا جاءت تيمناً بأسماء الشعراء الفلسطينيين الذين يحبهم والدي حتى العبادة.. فأختي فدوى نسبة للشاعرة فدوى طوقان.. وأخي محمود نسبة للشاعر الكبير محمود درويش.. وعندما ولدت كان اسمي جاهزاً، فأنا كريم على اسم عبد الكريم الكرمي الشاعر الرائع الملقب بأبي سلمى..إلخ) وأعتقد بأن هذه المعلومات، هي التي عمّقت إعجابها بكريم الذي تؤكد أصوله و شدة اعتزازه بجذوره الثقافية والمعنوية..

وتعبر الكاتبة في هذه الرواية عن تقديرها للحب، وعن أهميته في الحياة، وترى في فقدان الحب، النهاية التي يعيش فيها موته السريري، كل يوم دون أن يلاحظ أحد من حوله ذلك... وقد عاش الكثيرون هذه اللحظات، كما تعبر (مي) العراقية عن ذلك من خلال تجربتها الذاتية.. لكن (مي) كانت قوية إذ استطاعت أن تجتاز محنتها التي تعرضت لها في الحب.. ولم تسمح لهذه المحنة العاطفية أن تحرق مساحات الفرح في أعماقها.. لأنها كانت على قناعة بأن في النفس أمل، وفي الروح توقاً للحياة.. فالأمل هو النور الذي يجب أن لا ينطفئ.. إذ لا حياة دون هذا البريق من الأمل.. فقد علمتها الحياة أن لا شيء مستحيل.. وهذا يقودنا إلى الإيمان بأهم مرتكزات الحياة الذي يشكل الأمل عامودها الفقري.. وهذا الأمل يعطينا القدر على التمسك بأهدافنا الوطنية والقومية التي تقوم عليها حياتنا الشخصية.

وكذلك أماني لا تفقد الأمل.. إذا تصرح في نهاية الرواية: (علينا كصحفيات أن نطلق الصرخات تعبيراً عن آلام كل القضايا العربية، لا قضية

كل واحدة منا فقط، فالكلمة التي تطلق بصدق هي الرصاصة التي نوجهها لرد الظلم، وإثبات الحق، ومحاربة الباطل) وتؤكد: (سأعود إلى سورية وفي جعبتي الكثير مما تعلمته، سأكون وفية لمهنتي بكل ما تحمله من معاني.. تعلمت هنا الكثير، ومن زميلاتي تعلمت أكثر..)...

ستعيش شخصيات الرواية في ذاكرتنا طويلاً.. فكل واحدة منها قامة لها تاريخ وتجارب يمكن التوقف أمامها طويلاً.. فهل يمكن أن ننسى شيماء زوجة كريم بمأساتها المؤلمة إذ كانت إحدى ضحايا الطغيان الصهيوني..؟؟ ولا ننسى أيضاً حكاية منير وفرح التي كانت تعاني من مرض خبيث، الأمر الذي دفعها إلى التضحية بحبها لكي لا تكون عبئاً على حبيب يعشقها..؟؟

- **صدرت هذه الرواية الغرفة رقم 4 عام 2017، وصدر للأديبة رواية (ابنة العراب) عام 2016، ولها مجموعتان قصصيتان، الأولى بعنوان وجدتها.. والثانية بعنوان خواطر شقيقتين..**

قراءة في ديوان
(امرأةٌ من نور)
للشاعرة ماجدة ابو شاهين



فرحان الخطيب*

(امرأة من نور) المجموعة الشعرية الأولى للشاعرة ماجدة أبو شاهين، وما إن يبدأ القارئ بتصفح أوراق المعنى، حتى تأخذك الشاعرة إلى نورانيّة الأنثى المشعّة بذاتها، ولكنها الذات التي تحتفظ بوهجها ضمن محارة لم تنكسر قشرتها بعد، بل تشكو هذا المحيط الذي يغلف كينونتها بضباب الصّبّار، ورمادية الأسوار، وهي المرأة الجموح التائقة الرّامحةُ إلى الانطلاق نحو فضاء من ضياء. السّاعيةُ إلى:

(الشمس الفريدة في السماء..

التي تغريها بالطيران إليها..) ص 17

لأنها تشعرُ بخصوصيتها الباذخة القيمة، وتستنجدُ:

(ربّاهُ..

محارةٌ في طمي القاعِ أنا..

يختنقُ جنينُ لؤلؤها النفيس..

تبتلعُ عمرَها المقدد بملح الانتظار..

هاتِ يدَكَ..) ص21

وهي تدرك أنها مخلوقة من تبرعم جمال الحياة، لأنها:

(طيفُ امرأةٍ من نرجس..

ولدتها عشتار ذاتَ ربيع..

برّيةَ النغمات، ورديّةَ القسمات..

تضفر ضحكات الشمس خلخالاً

وتمضي..) ص 107

كان هذا حلماً يراوغُ أنثى الشاعرة، كان هذا عصفوراً ينقر على زجاج رغباتها، يوقظُ في خلجان فؤادها همّةَ أمواجٍ عاتية، لضرب صخور شاطئ العتمة، تتملكها الرغبة لشعورها بأنّها:

(خلفَ قضبان ساخنة..

قطّةُ الرّوح تموءُ بحرقةٍ..

هي تشتهي الانعتاق..

* أديب سوري.

تشتاقُ أن تركضَ ركضَ فُلٍّ في الحقولْ..) ص 15

ولأنّها:

(أيقونــــةُ الأحــــلام في سِــــفْرِ الوجود..)ص 11

هــذه الأيقونــةُ الطالعــةُ مــن ضــلع شــريكها في الحيــاة، والــتي أغوتــه بتفاحتها، تَعِدُ نفسها بملاقاته، ولكن علــى قــدر المســاواة، فتــذكّره بماهيــة وجودها، وبفرادةِ روحها ونبالة صفاتها:

(فانظرْ إلى كُنْهِ وجودي كامرأةٍ..

قبلَ لذّات الأنا..

ربّةِ الخير..الجمالِ.. الخصْبِ..

سـفيرةٍ للنـور في كينـونتي، هـذه أنا..) ص 61

وبعــد أن تعلــن نفســها نــدّاً لــه في الحياة، وتوءماً له في الوجود، تهمسُ في أذنه:

(وانظــرْ معــي للشــمس في يــومٍ جديد..

نبني معا يا توءمي كوناً جديراً بالحياة..) ص 62

وبعد أن تدرك مسؤولياتها إزاءَ بناء الكون بالمشاركة، تتوثبُ مشاعرُ أنثى الشــاعرة فراشــاتٍ ملوّنــةً، وأحلامــاً مخضوضرة، فتشتاقهُ لأنّهُ:

(الساكن في ثنايا النبضْ) ص 64

وتتســـلُ إليـــه عاشـــقةً، متيّمـــةً، حبيبة:

(تدخلُ مخدعَهُ من كوّةِ الأحلام..

وتدّثّرُ أحلامَه بشرشفٍ من حنينْ..

وتطبعُ على الجبينِ قبلة الصباح..

وتتركُ جوريةً جانبَ الوسادة.. فلا يؤذيه شوكُها..) ص 36

كيف لا ؟

وهي التي تعتصرها مرارةُ الأسئلة إذا رحل:

(كيف امكنكَ الرّحيل..!!؟؟

وطيفكَ يسكن ظلّي..

قد جعلتَ الحبَّ لغزاً..

وجعلتَ القلبَ كالعِهْنِ المنفوش..

وأنـتَ تشـاغبهُ بِعَصَـا تقـدُّها مـن أفانين الغياب..) ص 90

وتذكّرهُ بمكامن العشق اللائبة، ورغباتهِ العاليات:

(كنـتَ تعتصـرُ نبيـذَ شـغفكَ مـن دوالي اللقاءْ..

وترشُّ سُكّرَ اللغةِ على مفردات العناقْ..

وتفكُّ أزرارَ الغوايةِ كلّها..

فيخلعُكَ قميصُ الوقارْ..) ص 91

وخارج نطاق أنثى الشاعرة الهاربة تــارة مــن توءمهــا، والراغبــة فيــه تــارة أخـرى، نجـد الشـاعرة المحتشـدة بوجعٍ

وهموم إنسانها، حيث اسئلتها تعابثُ المرءَ في ملامسة واخزة:

(أيّها الإنسان، جئتَ من عالم اللاوجود..

إلى عالم الوجود..

من عالم الروح النّقي.. إلى عالم المادة المشوب) ص 113

وتتابع باستفهام تقريري:

(لعلّ تلك الروح التائهة في الميتافيزيقيا..

تعبتْ وأحبت أن ترتاحَ في واحة الجسد..) ص 113

تُقلقُ الشاعرةَ أسئلةُ الحياة، ولكنها لا تملكُ سوى رؤيتها التي تبثّها في ثنايا شعرها:

(حتى ما تملكهُ من الوقت..

يفرّ من بين أصابعك كالماء..

ما أنتَ أيها الزّائرُ الخفيفُ..

إلا قطرةٌ في بحر الحياة الطامي)ص 114

ولكنها متمسكة بمبدأ سيرورة الحياة، وتغليبِ الأمل على الألم، بقولها:

(لا تهصرْ زهرتَك النادرة..

لا تكسرْ مرايا الروح..

دع زَغَبَ الأماني ينمو..) ص28

ولم تنسَ شاعرتنا أنها تنتمي إلى وطن حملته الفجيعة على حواف حرابها المتناحرة، وغيّبهُ الوجع الدامي في لجّة الحياة الصاخبة بالموت، والمحمول على بقيةٍ من شهقة، ومشاريق من بعض ضوء:

(وطني..

يا هديلَ السّلامِ على أيكِ قلبي..

يا اشتياقَ الورد لثدي الصباح..

يُرضعه النّدى..

إننا ما زلنا نهتفُ في رجاءٍ..

عُدْ لنا..) ص 66

وفي قصيدتها (بوابة الليل) تبقى في دائرة الواقع، الذي يلفنا بغلالته الموجعة:

(في سبحة الوطن..

اكتملتْ حبّاتُ الوجع..

والرّوحُ خيطٌ واهنٌ سحيلٌ..

رياحُ الصمت تؤججُ ألسنةَ الفناءْ..

ليقتسمَ أخوةُ الجوع سنابلَ الرّماد)ص 98

ورغم كل هذا، تبقى ككل نفس إنسانية تحمل لواء الأمل لترى وطنها في أجمل تجلياته:

(ينهضُ السنديانُ..

يغسلُ وجهه من هبّاب الجريمة..

يَسرُّ لنفسه..لم تيبسْ الجذورْ..)ص101

وفي موسيقا المجموعة، وباستثناء ثلاث قصائدَ جاءت على نمط التفعيلة، نحتت الشاعرة باقي قصائدها على شكل قصيدة النثر، معتمدة على موسيقاها الداخلية، البازغة من تجاور المفردات، والناهضة بتناغم وإيقاع داخليين يَشيان بقدرة الشاعرة وانشغالها الذوقي على انتقاء جملتها الشعرية، حيث يتبدّى ذلك واضحاً من خلال هذا المقطع:

(منكَ أنا..

تينةٌ عسليةُ الأحلام...

كلّما قلّمتَ أغصانَ حضورها..

تدفّقَ نسغ الربيع هادراً في أوصالها..

نرجسةٌ أنا..

لم تتنازلْ يوماً عن حقّها في الضّياءْ) ص92

وشاعرتنا لم تكن تعبثُ برصف كلمات قصيدتها كيفما اتفق، أو أنها تنثر كلماتها بمجانية ساذجة، بل تعي تماماً كيف تنسج قصيدتها، وهذا من أهم عناصر نجاح بناء قصيدة النثر، أي وجود الإرادة الواعية للانتظام في قصيدة، على رأي سوزان برنار، إذ لم تنفلش القصيدة لديها، بل جَرَزتْها واعيةً، لتأخذ المساحة التي تقتضي القول والقصد بلغة تشاهقت لها المعاني فاكتملتا في دورة الألق والرفعة، فلم تقعر ولم تطنب، فابتعدت عن الغموض والإبهام، مستفيدة من المنهج الاستسراري الذي بيّنهُ الناقد يوسف سامي اليوسف، والذي منح المتلقي مساحة من المكابدة اللذيذة في الوصول الى جوهر المعنى المستتر في لبوس العروس الشارقة في لجة البهاء. وهذا مافعلته شاعرتنا في قولها:

(حين تفتحُ زاويةَ الغياب الحادة..

وتقبعُ بين ضلعيها..

تذكّرْ إنك محكومٌ بقياسِ نبضي..

منك أنا..

ظفرٌ من الشوق..

كلّما قصصتَ جموحَهُ اطّرد..)ص 92

والقارئ لمجموعة (امرأة من نور) إذا جدّ في حمل مسبار ذائقته، يستطيع أن يرتاد متعةَ الصور الطافحة بالرؤى، مكتشفاً متعة النص التي ولدتها الشاعرة بطبع شاعري فيّاض على رأي الشاعر الناقد، ت. س إليوت، كقولها:

(تهزّني أرجوحتك بين حبق الطفولة..

وعَوْسج السّفر) ص 95

وكانت الشاعرة بعين يماميّة صائدةً لانزياحات دلالية ومجازات لغوية قربتها من حداثة ابعدت المفردة

عن دلالتها القاموسية إلى معانٍ أرحب وأمداء أغنى في لغة نديّة ومخضلّة، تبرعمت على قدر الحاجة، الى بلاغة تطوف برونقها على مجسّات التلقي الرهيفة عند القارىء، كمثل هذا:

ـ (أترجّل عن يقيني - أرفع مرساة جنوني – دعْ زغَبَ الأماني ينمو – تبتلعُ حلمها المقدد بملح الانتظار – رياح الصمت تؤجج ألسنة الفناء)

والشاعرة ماجدة أبو شاهين، ولأنني أتابع تجربتها الشعرية باهتمام، فهي مختصة باللغة العربية ومنتبهة لبنية الكلمة في نحوها وصرفها، لذا جمّعت جداولها الرقراقة، لتصبّها في نهر عنوان المجموعة والذي دلنا كعتبة نصية أولى مباشرة إلى ما تودّ قوله الشاعرة، فاحتشدت قصائدُها بالنور والضياء والشمس والنجوم والضحى، باحثةً عن الطريق إليها:

(تمددتُ تحتَ النجوم..

وفي قلبي..

نما شوقٌ لقهر الطريق المؤدية الى تلك النجوم) ص 31.

وقبل أن أغادر المجموعة وأترك الباب مفتوحاً لتدخلوا إلى جمالياتها الوارفة، أهمس بأذن الشاعرة أن تداخل التفعيلة مع قصيدة النثر يفقد القصيدة دمغة موسيقاها الأصلية النابعة من جوانيتها، فيحدث التنافر غير المحبب على سمع المتلقي، كما في:

(وحيداً حاسر العبرات والنجوى..
تقلّب الكفين..
محسوراً على ذكرى..
متهالك الخطوات..) ص51

أهنئ شاعرتنا على إصدارها الأول (امرأة من نور) ومادامت البداية مثل هذا، فإننا ننتظر منها مزيداً من العطاء والإبداع والإصدارات الأخرى التي تؤهلها بكل تأكيد لتحجز لها مكاناً على الساحة الشعرية السورية.

دونكشوتيات
ولما عبد الله كربجها



د. ياسين فاعور *

(دونكشوتيات) مجموعةُ قصصٍ ساخرةٍ تقع في مئة وثلاث صفحات، وتضمُّ إحدى وعشرين قصةً ساخرةً أطولها القصص: (دونكشوت الحكيم - دونكشوت وسيف شهريار - دونكشوت وقانون الألوان - دونكشوت وسيِّد القرية العاري) وجاءت كلُّ قصةٍ في أربع صفحات، وأقصرها القصص: (قرار دونكشوت - دونكشوت في المشفى - دونكشوت وقطيع الكلاب المسعورة)، وجاءت كلُّ قصةٍ في صفحتين، وجاءت كلُّ قصةٍ من القصص المتبقِّية في ثلاث صفحات.

قدَّمت على غلاف المجموعة الأول لوحة فكاهية مثَّلت دونكشوت على ظهر جرار وقد قابله (زارا)، وحوله لوحات متعدِّدة الأشكال والإعلانات (هيا يا دون كيشوت - اللون الأبيض - اللون الأسود - اللون الأحمر - اللون الأخضر)، وقدَّمت على غلاف المجموعة الثاني خاتمة قصة (دونكشوت وقانون الألوان)، (وقف دونكشوت وسط رجاله البيض وهو يحلم بمبنى يضمُّ جميع الألوان، يسوده الحبُّ والعدل والسلام، وطبعاً هو لم ينسَ القانون فالقانون هو القانون وهو فوق الجميع، الشيء الوحيد الذي نسيه دونكشوت قراءة العبارة المكتوبة على باب المبنى وهي مشفى الأمراض النفسية والعقلية!...) (ص:79).

قدَّم الشاعر حسان عربش للمجموعة بمقدِّمة عنونها بـ: (دونكشوتيات) يقول فيها: (قصص تتكئ على خيال دونكشوت في صناعة التخيل لتستثمر واقعاً معيشاً بلغةٍ مُيسَّرةٍ بسيطة تنهل من عذوبة الينابيع وهديل الحمام.

تحيلنا هذه القصص الخيالية بعلاقاتها المتوتِّرة وما تحمله من رمزيَّةٍ وشخصياتٍ اغترابية، وما حوته من نزوع

* أديب سوري.



تخيُّلي إلى إظهار مثالبَ واقعٍ مريرٍ، وزمنٍ رخوٍ، فالخيال في قصص لما كريجها لا يؤوْل إلى فراغ أو عبثيّةٍ، لكن له جذوره الواقعية) (ص:7).

(وحصلت قصة (دونكشوت وقانون الألوان) على وسام الإبداع والتميُّز ضمن مسابقات مجلة الإبداع العربي على مستوى الوطن العربي) (ص:75).

بدأتها القاصة بـ(قرار دونكشوت): (بعد أن قرأ دونكشوت رواية تحت عنوان (الإرهاب في فلسطين والعراق) لبس درعه وامتطى جواده مسرعاً وهو في حالة شديدة من الانزعاج متجهاً إلى فلسطين والعراق حيث فوجئ هناك بالأفراح المقامة في كلِّ مكان، الحمام الأبيض يطير بين الغيوم العالية، وطواحين المياه تدور بشراب الورد الأحمر، الأطفال يتراقصون في الساحات، والرجال ينعمون بقيلولة طويلة، أمّا النساء والعجائز فهم لا يتوقفون عن الغناء والأهازيج، وفي العراق لم تكن الحالة مختلفة، فالمرح منتشر، والجميع يلعبون لعبة القراصنة وجزيرة الكنز بعد أن تحوّلت البلاد إلى مسرح ضخم لا يتوقّف العرض على خشبته، فالفن وصل أوجه، والمواهب المتفجّرة لا تنتهي.

منذُ دونكشوت بما شاهد وعاد إلى منزله وهو يشعر بحالةٍ من الرضا

والراحة بعد أن قرَّر التوقُّف عن قراءة الروايات الخيالية...) (ص:11).

وأثناء تجواله في البلاد للاطمئنان على أحوال الناس، مرَّ دونكشوت بالقرب من مبنى غريب الشكل والطراز كُتب على واجهته (فايت كلوب)، الضجيج العالي الصادر من المبنى دفع دونكشوت للترجل عن حصانه والدخول للاستعلام عن الأمر، الناس في هرج ومرج، وقد اختلطت الأجساد مع الثياب والألوان.

جلس دونكشوت مذهولاً إلى إحدى الطاولات، استرعى انتباهه كؤوس الشراب الأبيض المتضاربة بين أيدي الموجودين، كان يحدِّث نفسه ويقول:

- يبدو أنَّه احتفال بمناسبة عظيمة... حين فاجأه النادل بسؤاله مستهزئاً:

- ماذا يحبُّ الفارس أن يشرب؟...

دون تردد:

كأساً من الشراب الأبيض... (دونكشوت يريد أن يتماشى مع طقوس المناسبة العظيمة التي يحتفل بها والشراب الأبيض جزء هام من هذه الطقوس الجديدة عليه).

ضحك النادل بعد أن عجز عن تمالك نفسه وقال له:

إنَّ شرابنا من النوع الممتاز، حادٌ ومحببٌ، يجعلك تشعر بنيران الانتصارات في المعارك والحروب وهي تشتعل في جوفك.

ابتلع دونكشوت جرعة صغيرة من الكأس، شعر بالخجل وهو يحسُّ بحرقة شديدة تكشط حلقه. لكنَّه الفارس المغوار، أمسك الكأس وشربها دفعة واحدة.

من الحضور خرجت فتاةٌ لا يمكن التمييز بين أعضاء جسدها وألوان قطع القماش القليلة التي تغطِّي أجزاءً من جسدها ربما لو نظرت لقلَّلت من جمالها وأنوثتها الصارخة.

نظرت الفتاة إلى دونكشوت، ضحكت بهمجيَّةٍ، ثم بدأت أغنية أهدتها إلى الفارس الأسطوري.

سرَّ دونكشوت كثيراً، اقترب من الفتاة وبدأ يراقصها، إنَّها حبيبته الطاهرة البتول التي طالما بحث عنها.

عادت الفتاة تردِّد بصوتٍ عالٍ:

تحيةً من... لأبي... عاش أبو... عاش الوطن، عاش الوطن.

وأخذت تردِّد أغنيةً ثانيةً تداخلت فيما بينها المشاعر الوطنية والإنسانيَّة.

دوَّارٌ لذيذٌ يلفُّ بطل الأبطال دونكشوت، الطواحين تنهار، الأعداء تهرب متخاذلةً من بين يديه، إنَّه الفارس

الـذي لا يقهـر يتنـاول كأسـه الثالثـة والنـاس مـن حولـه يضـربون كؤوسـهم بالجـدران وهـم يصـرخون فـرحين مترنحـين منتشـين بانتصـاراتهم عـاش الـوطن... عـاش الـوطن!... بينمـا وقـف دونكشوت وهو يتمايل يمنةً ويسرةً بعد أن ابتلـع جرعـةً أخـيرةً قبـل أن يضـرب كأسـه بالجـدار رافعـاً صـوته: حـررت البلاد... وهزمت الأعداء... عاش الوطن) (ص:16).

وفي قصتها (دونكشوت وجرذان القرية)، يحاول دونكشوت إنقاذ أهل القرية من الجرذان التي غزت القرية بعد أن تعلّم العزف على المزمار السحري، وبدأ بالعزف وهو يسير باتجاه النهر، وبدأت الجرذان تتراكض مسرعة خلف دونكشوت متراقصة مع أنغام مزماره السحري، بينما أخذت أصوات أهل القرية بالارتفاع تريد منه التوقف عن العزف، ودونكشوت يظنُّ أنَّه نوعٌ من التهليل فرحاً) (ص:20).

ولمَّا توقَّف عن العزف والتفت إلى أهل القرية وهو يشعر بالفخر والاعتزاز لمساعدتهم (وليتفاجأ بوجوه مشتعلة بالغضب، وأيدٍ كثيرةٍ تنهال ضرباً عليه وهو غارق في دهشته واستغرابه دون أن يفهم شيئاً مما يجري حوله وليعلو حينها صوت مختار القرية مؤنباً:

❖قتلت جرذاننا بعد أن أكلت وشبعت وملأت مخازنها بالطعام الذي يكفيها مع سلالتها طيلة حياتها. قتلتها بعد أن غدت جزءاً من حياتنا، تنام في أحضاننا، وتلعب مع أطفالنا، تحرس طعامنا وتحمينا من هجوم جديد لقطعان أخرى من الجرذان الجائعة ذات المخازن الفارغة) (ص:20).

وفي قصتها (دونكشوت في المشفى) انهال أهل القرية على دونكشوت ضرباً، وهرب من بين أيديهم بصعوبة والدماء تسيل من مختلف أعضاء جسمه، وفتح عينيه ليجد نفسه في المشفى، وانزعج من العازف الجوال الذي طلب منه أن لا يتدخل في الموضوع، وأراد أن يبرهن له أنَّه أنقذ أهل القرية المساكين الذين لا يدركون الفائدة العظيمة التي قدَّمها لهم، ولمَّا حاول رفع جسده دفعة واحدة (دخل في حالة إغماء جديدة أشدَّ خطراً من الأولى، دفعت العازف الجوال إلى حمل مزماره ومغادرة المشفى عائداً إلى عزلته السابقة) (ص:23).

وفي قصتها (دونكشوت وذئاب القرية وضباعها) خرج دونكشوت من قريته ومرَّ بقرية أذهلته أحداثها (في ساحة القرية كانت أعداد هائلة من الذئاب الشرسة تجثو فوق رجال القرية ونسائها وشيوخها ممزقةً أجسادهم

بأنيابها القاسية، بينما مجموعة أخرى من الضباع النتنة تلاحق أطفال القرية، فتمتصُّ عيون بعضهم، وتجتثُّ قلوب بعضهم الآخر من أماكنها، كانت تعمل مخالبها في أجسادهم بحقدٍ ووضاعة بينما يعمُّ الدمار والخراب كلَّ شيءٍ حولهم) (ص:27).

نظر دونكشوت إلى ما يجري حوله وفكَّر: هل يحضر مزمار العازف الجوال كي يخلِّص القرية من ذئابها وضباعها فيتعرض للضرب والإهانة كما تعرَّض في قرية الجرذان ويفقد هيبته كفارسٍ أسطوريٍ نبيل؟ أراد أن يتأكَّد من حقيقة ما يرى فوجد (الذئاب تلعق رجال القرية ونساءها وتدغدغ شيوخها، بينما الضباع تلاعب أطفال القرية وتقوم بعمل تدليك فيزيائي لتقوية أجسادهم الصغيرة: سرَّ دونكشوت لهذا التحليل وأيقن أنَّها الحقيقة، ثم ابتسم وهو يقول لأهل القرية مودِّعاً: هنيئاً لكم ذئابكم وضباعكم) (ص:28).

وفي قصتها (دونكشوت الحكيم) قرارات وإجراءات متعددة صدرت وحدثت: دونكشوت قرَّر أن يرحل بعيداً حيث يقيم عازف المزمار الأسطوري ليعيش معه في عزلته، وفي عزلته بدأ يتأمل الكون من حوله باحثاً عن الحقيقة. وفي الاجتماع الثلاثي لقرى الجرذان والضباع والذئاب استقرَّ الأمر على مجيء ذلك الدونكشوت الخرافي مشعلاً فتيل الفتنة بين سكان القرى وبعد انتهاء الاجتماع استقرَّ الرأي على الخطة التي اختارها الثعلب مستشار القرى الثلاث بغية إعادة دونكشوت إلى صوابه وإلى إنسانيته الحقيقية بعيداً عن الحالة الأسطورية المزيفة التي يعيشها (ص:31).

وجَّه ممثل القرى دعوة إلى دونكشوت وقال له: (سيدي العظيم حكمتك ملأت الأصقاع ونحن في قرانا نتمنَّى أن تزورنا لنحتفل بك ونغترف من حكمتك ما يروي ظمأنا للحقيقة) (ص:31)، سرَّ دونكشوت بهذه الدعوة، وأعلن قبوله لها رغم محاولات عازف المزمار ثنيه عن قراره وإقناعه أن يبقى بعيداً في عزلته يعيش لحكمته وفلسفته فقط.

دخل دونكشوت القرى وسط أفراح واحتفالات سكانها وقد كانوا يرونه الفارس الأسطوري الذي سوف يخلِّصهم من جهلهم وضياعهم. وحضَّر دونكشوت نفسه لإلقاء حكمه ومواعظه إلا أنَّ الثعلب استوقفه بحجة أنَّ عليهم القيام بواجب ضيافته قبل كلِّ شيء.

زار دونكشوت في الأسبوع قرية الجرذان برفقة الثعلب وكان يزوره

المئات من سكان القرية يطلبون نصيحته وحكمته ويقدّمون له الهدايا مقابل كلِّ نصيحة يقدِّمها لهم، وزار قرية الضباع في الأسبوع الثاني مع رفيقه الدائم الثعلب الذي قدَّم له الشراب الأبيض، شراب إكسير الحياة، شراب الحكماء والفلاسفة، الشراب الذي يطيل العمر ويقوّي القلب وينير البصيرة، وبدأ دونكشوت بالشرب فالحكمة تحتاج لكثير من الشراب.

وفي الأسبوع الثالث أقام دونكشوت في قرية الذئاب حيث كانت تزوره كلَّ يومٍ فتاةٌ جديدةٌ يحضرها الثعلب ويقول له: (هذه حبيبتك الطاهرة التي طالما بحثت عنها تريد أن تنيرها بحكمتك العظيمة) (ص:33). وهكذا اعتاد دونكشوت على الهدايا الثمينة وعلى الشراب الأبيض وعلى حبيبة طاهرة تزوره كلَّ ليلة.

وبعد أن اطمأن الثعلب إلى نجاح خطته قال لدونكشوت: لقد حان الوقت لتعلن حكمتك العظيمة أمام الملأ... .

وقف دونكشوت أمام سكان القرى، ألقى أول نصيحة وانتظر الهدية الثمينة ولكن دون جدوى، وأحسَّ بالعطش الشديد وطلب شراباً، أحضر له السكان الماء وشراب الورد والفواكه إلّا أنَّ دونكشوت لم يجد ضالته، وتوقَّف عن الكلام خاصة وأنَّ حبيبته البتول لم تأتِ.

شعر السكان بالملل، فانفضُّوا من حول دونكشوت بعد أن أحسُّوا بفراغه وبالخدعة الكبيرة التي تعرضوا لها، وعادوا إلى جرذانهم وضباعهم وذئابهم، وضاع دونكشوت في الصحراء القاحلة وهو يبحث عن الثعلب لكن دون جدوى.

وفي قصتها (دونكشوت والأمير الصغير) إحباط دونكشوت وخيبة أمله في إيجاد حلول لآماله على الرغم من نصيحة الطفل الصغير الجميل الذي كأنَّه أمير أو ملاك، والذي طلب منه أن يذهب معه إلى كوكبه الصغير وهو يقول له: (الكبار ذوو طباع غريبة جداً) (ص:37).

قابل دونكشوت زعيم الجرذان وزعيم الضباع وبعد فترة طويلة جداً ومحاولات عديدة استطاع مقابلة الذئب الكبير الذي هدَّد بسجنه إن عاد واتهم الثعلب البريء بشيء، أصيب دونكشوت بالذهول وعاد مسرعاً يبحث عن الأمير الصغير كي يرحل معه إلى كوكبه، لكنَّه كعادته وصل متأخِّراً حيث رحل الأمير الصغير بعد أنْ ملَّ انتظاره.

وفي قصتها (دونكشوت فارس الأسطورة) محاولة دونكشوت إصلاح

وتدارك الأخطاء ولكنَّها باءت بالفشل، وبعد لسعة أفعى غيبت دونكشوت فترة طويلة عن الوعي استيقظ نشيطاً قوياً وكأنَّه تناول جرعة من إكسير الحياة جعلته يستعيد توازنه وإدراكه للأمور من حوله، واتجه إلى قرية الجرذان وبعدها إلى قرية الضباع، محاولاً إصلاح ذات البين بينه وبين أهل القريتين لكنَّ محاولته باءت بالفشل، واجتمع زعماء القرى الثلاث الجرذان والضباع والذئاب بحضور مستشارهم الثعلب واتفقوا على كون دونكشوت جاسوساً لإحدى الجهات الخارجية، وصدر الحكم ضد دونكشوت وقرر زعماء القرى الثلاث إعادته إلى الصحراء ومنعه من الاقتراب من أيِّ قرية من قراهم، وعاد دونكشوت إلى ضياعه في الصحراء وهو يمشي كالمجنون ويحدِّث نفسه: (جئتكم بالمحبة فجعلتموني جرذاً... جئتكم بالتسامح فأردتم أن أكون ضبعاً... جئتكم بالأخوة فأردتموني ذئباً... أردت أن أمنح محبتي وتسامحي وأخوتي لكلِّ جرذٍ وضبعٍ وذئبٍ فقررتم أنَّني جاسوساً أعمل ضدَّكم!...) (ص:42)، ولم يتوقف هذيانه عندما ظهر أمامه (زارا) مرَّة أخرى ونظر إليه بأسى وهو يمشي بعيداً عنه بينما يقول: (سوف تبقى هكذا دائماً فارس الأسطورة) (ص:42).

وفي قصتها (دونكشوت وسيف شهريار) طرافةُ موضوع وخدعةٌ أوقعت شهرزاد ضحيةً بعد أن نجت من سيف الملك شهريار (أنا شهرزاد وقد هربت من قصر الملك شهريار بعد أن أمر بقطع رأسي لأنَّ حكاياتي لم تعد تعجبه) (ص:45).

وتعهَّد دونكشوت بحمايتها قائلاً: (بوجودي لن يمسَّك سوء وأنت منذ الآن تحت حمايتي وسيف شهريار سيبقى بعيداً عنك) (ص:45).

وإنقاذ لشهرزاد من سيف شهريار وتقديمها قرباناً لغراب أسود (في اليوم التالي عادت شهرزاد إلى دونكشوت بثياب سوداء تساقطت فوقها زهور الياسمين ميِّتة وغدت خرساء بعد أن نسيت الكلام ورواية القصص واختفت الغابة واختفت شهرزاد وبقي دونكشوت ضائعاً في الصحراء لا يرى أمامه سوى ياسمينة صفراء يابسة وغراب أسود يقهقه فوق رأسه) (ص:47).

وفي قصتها (دونكشوت وقطيع الكلاب المسعورة) طرافة موضوع وعبرة لمن يعتبر تُفسِّر مقولة (من لم يكن ذئباً أكلته الذئاب، دونكشوت الذي كان الفارس المشهود والقدوة التي يتمنَّاها كلُّ إنسان تحوَّل إلى ضحيةٍ تنهشها الكلاب، ولم ينجُ من

شرّها إلّا بعد أن (بدأ دونكشوت يعوي عواءً وحشياً أخاف مجموعة الكلاب الكبيرة وأبعدها عنه، وقف دونكشوت على قدميه، مجموعة الكلاب المسعورة وقفت خلفه بعد أن بات قائداً للقطيع المسعور، صرخ دونكشوت بكبريائه المعتاد: لقد أصبح لي مجموعتي الخاصة من الفرسان) (ص:51 -52).

وفي قصتها: (دونكشوت والعملاق) مقولة المثل (يداك أوكتا وفوك نفخ) ومقولة (من لم يكن ذئباً أكلته الذئاب) دونكشوت الذي قاد الكلاب المسعورة والذي خُيّل له أنّه سيّد الموقف (وقف أمام العملاق الكبير بعد أن أدرك أنّ دوره قد جاء كي يكون وجبة دسمة لمن هو أكبر منه لا محالة وقال له: أنا دونكشوت فارس الفرسان ومُحرر البلاد والعباد، أنا... وسقط دونكشوت على الأرض مغشياً عليه دون أن يكمل عبارته...) (ص:56).

وفي قصتها: (دونكشوت وسيّد القرية العاري) نقدٌ للآخر ونسيانٌ الواقع الذاتي للناقد، نقدٌ يقلق صاحبه ويحاسب عليه، واعتراف بهذه الرؤية (سيّد القرية يلبس أفخر الثياب وأجملها... سيّد القرية رجلٌ عادلٌ رحيم... وأنف دونكشوت يطول ويطول وسعادته تكبر كلما ازداد طولاً...) (ص:61).

وفي قصتها (دونكشوت والأربعين حرامي) نقدٌ لتلوُّن السلوك والمواقف، وخداعِ المظاهر، وأسلوبِ الخداعِ والاحتيالِ (هكذا قرر دونكشوت العودة إلى علي بابا، بينما بقي الأربعون حرامياً ينتظرون عودته بما تبقّى من كنوز أمام قلعة فارغة من كلّ شيء باستثناء الظلام الذي تسكنه ضباعٌ وذئابٌ وكلابٌ مسعورة) (ص:66).

وفي قصتها (دونكشوت بين علي بابا وسيد القلعة) تأزّم موقف دونكشوت وحاجته لمساعدة مالية يقدّمها فدية لإطلاق سراح حبيبته المسجونة في القلعة ولكنَّ الأمور تجري عكس ما تشتهي السفن.

وفي قصتها (دونكشوت والشراب الأبيض) جلسة الشراب الأبيض هيأت لدونكشوت المال الكافي ليكون فدية لمحبوبته المسجونة ولذلك قرَّر شراء الأبيض من المال الذي توفّر له من أصدقائه الذين كانوا يشربونه وتوزيع جزء منه على القرى (لأنّه عندما يتوفّر الشراب الأبيض يتوفَّر كلُّ شيء، وتتلاشى المشاكل من الحياة وتتحرر حبيبته وتعمُّ المحبة والسلام للعالم) (ص:74).

وفي قصتها (دونكشوت وقانون الألوان) التي حصلت على وسام الإبداع والتميُّز ضمن مسابقات مجلة الإبداع العربي على مستوى الوطن العربي.

مرَّ دونكشوت بعدة جماعات ملوَّنة عاملاً بقناعة (عندما يكون الشخص ضمن جماعة يكون أقوى وأقدر على الإقناع وعلى نشر أفكاره خاصة وإن كانت هذه الجماعة قويةً ومرهوبة) (ص:77). أصحاب اللون الأسود، واللون الوردي، ومن لون إلى لون، وانتهى به المطاف إلى مبنى مفتوح الأبواب، وجميع من فيه يلبسون ثياباً بيضاء، رحَّب به الجميع (ووقف دونكشوت وسط رجاله البيض وهو يحلم بمبنى يضمُّ جميع الألوان يسوده الحبُّ والعدل والسلام، وطبعاً هو لم ينس القانون، فالقانون هو القانون وهو فوق الجميع) (ص:79). والشيء الوحيد الذي نسيه دونكشوت قراءة العبارة المكتوبة على باب المبنى وهي: مشفى الأمراض النفسيَّة والعقليَّة.

وفي قصتها (رجولة دونكشوت)، وللرجولة معايير كثيرة، كلٌ يراها كما يحبُّ ويريد، وكلُّ شيء بات قابلاً للتحوير والتدوير والتغيير حسب الحاجة والمعطيات (دونكشوت يمشي في الطرقات متبختراً شامخاً، في الخمارة دونكشوت يشرب كأيِّ رجلٍ من الموجودين، رجولته تتضخم كلما تناول كأساً من الشراب الأبيض، دونكشوت يتكلم بطلاقة كبيرة ترفعه إلى الشمس وتنقله إلى ما وراء الجبال، هناك حيث يكمن سرُّ الحياة والخلود... في غرفة النوم يستدعي حسناواته دفعة واحدة رجولته ترفضهن جميعاً... في العمل دونكشوت رجل المواقف الأول يبيع ويشتري كلَّ شيء من أجل المصلحة... في ساحات المعارك دونكشوت دائماً موجود خلف الأشجار والجدران لحماية أهله وأبناء وطنه) (ص:83).

وفي منزله تبكي زوجته وهي تنتظره، وفي منتصف الليل يدخل اللصوص منزله، وفي الصباح تبقى أبواب المنزل مفتوحةً والزوجة غارقةٌ في دمائها، وكلُّ شيء يضيع ودونكشوت ما زال يمشي متبختراً شامخاً (ص:84).

وفي قصتها (دونكشوت وقائد فرقة الحمام) تقويم جديد لحمام السلام الذي ينشده كلُّ إنسان، تقويم أغرى دونكشوت وزار قائد الحمام ولاحظ محبة الحمام للقائد وتبعيتها اللامتناهية له كيفما تنقل وكيفما تحرَّك، منحه القائد دواءً سحرياً وعلَّمه كيف ينشئ فرقته، أدرك دونكشوت أنَّه وجد غايته، دواء القائد السحري، وطلب منه هذا الدواء. منحه الدواء السحري وانضمَّ إلى فرقة الميامين في ساحة التدريب (وتحقَّق حلم دونكشوت بعد استلامه قيادة العمليات التحريرية للبلاد، بينما كان كشاش الحمام ما زال يسقي حماماته ورواده دواءه السحري) (ص:88).

وفي قصتها (دونكشوت وقلب الأم) عبرةٌ لمعتبر ومعاني قصيدة تداولتها أجيال وأجيال عنوانها (قلب الأم)، وكما أغرى امرؤ غلاماً جاهلاً بقتل أمه وانتشال قلبها، تمَّ إغراء دونكشوت، فقتل أمه وفي طريقه إلى من خدعوه (وبينما كان يشدُّ لجام فرسه والقلب في يده ليصل بسرعة إلى أصدقائه حين وقع أرضاً وتدحرج قلب أمِّه أمامه، قلب أمِّه الذي صرخ عالياً خوفاً عليه من الأذى ← ولدي حبيبي هل أصابك من ضرر) (ص:92).

وفي قصتها (الدونكشوت يتساءل منْ هؤلاء) عبرةٌ ثمينةٌ لا تقدَّر بثمن منحتها زرقاء اليمامة لدونكشوت علَّها تكون عبرةً له (صرخت المرأة بألم وحزن: إنَّني زرقاء اليمامة منذ مئات السنين أشمُّ رائحة الدماء أسمع صرخات النساء... منذ مئات السنين أرى العدو مسرعاً إليكم... منذ مئات السنين وأنا أخشى أن أفقد عيني) (ص:95). ولمَّا وصل الساحة شاهد جثثاً لم تكن غريبة عليه، صرخ بخوف ووجل أليم: (من هؤلاء؟!... من قتلت بسيفي؟!... أين أنت يا زرقاء لتخبريني من هؤلاء؟! (وعاد إليها، ولمَّا وصل إليها وجدها غارقة في دمائها بعد أن فقدت رأسها) (ص:96).

وفي قصتها (دونكشوت وبلاد العجائب) تختم الأديبة مجموعتها القصصية مذكِّرة ببلاد العجائب لتكون عبرةً لمعتبر، وثراءً من المعلومات والأحداث والإبداع الأدبي لهواة هذا الإبداع الأدبي (الأدب الساخر) (اختفى الأرنب، وبدأت رحلة دونكشوت قد نسي أنْ يكمل قراءة الكتاب، وهو حتى الآن لم يعرف أنَّ أليس قد استيقظت منذ زمن طويل وغادرت بلاد العجائب) (ص:101).

هنيئاً للأديبة هذا الإبداع الجميل الذي وثَّقته بأحداثٍ وشخصياتٍ تاريخيةٍ أبدعت من خلاله هذه المجموعة الجميلة، وإلى مزيد من العطاء والإبداع.



قراءة في ديوان (رتاج الشمس) للشاعرة السورية (أحلام غانم)

ميرفت أحمد علي *



(رتاج الشمس) للأديبة الشاعرة والروائية (أحلام غانم) الصادر عن مؤسسة سوريانا للإنتاج الإعلامي ديوان شعري يفضي إلى تساؤلٍ هام: ماهية العلاقة بين طرفين متناقضين: الشمس على رحابتها وطلاقة أفقها، والرتاج على محدوديته وضيقه. فهل يرتج على الشمس وتقصى خلف باب مقفل؟

القصائد ــ بحد ذاتها ــ النمطي منها والحداثي تشكل نقاط علام لبلوغ الإجابة المنشودة، فعالم (أحلام غانم) الشعري المكتنز بخصب المخيلة وبترف اللغة وبثراء التصاوير وبجدة الفكرة وفرادتها، وبجرأة المغامرة البلاغية ...هو عالم الشمس التي ترتضي تسليم مفاتيح الولوج إليها إلى شاعرة صورت فأصابت، وعبرت فأدهشت، وابتكرت فجددت، وغامرت في ترحالها عبر أمداء القصيد فرست على بر النجاح وموانئ التألق والتأنق على صعيدي المبنى والمعنى.

وتتأرجح قصائد الشاعرة بين الرثاء لزميل شاعر غيبه الموت ونقش بصمة على جبين الخلود، وعشق الشام دوحة الياسمين ومعقل النضال والرجاء، والافتتان بالوطن .. بتفاصيله وبمكوناته المكانية والزمانية والحضارية والتاريخية الموغلة في العراقة والتجذر. تقول في قصيدة (زنوبيا ـ رتاج الشرق):

(والآن سأهمسُ في أذنكِ / عشقةُ قد صار لدي قضية / وأنا قلم يهوى أن

* أديبة سورية.

يبدع وطناً يدعى: / الإنسانية / ونصرخُ معاً: نحنُ كالماء لم نكسر / لا ..لم نهزم ..لا ..لم نهزم /

هذا الافتتان الذي يقود بلا ريب إلى تصدير بطاقات الحب والشكر والعرفان بالجميل لشهدائه البررة ولنسور الجيش السوري الصامد في معارك تطهير التراب من دنس الإرهاب، ومن مشايخه وأزلامه.

تقول الشاعرة في قصيدة (فاتحة الغمام):

(أكرم بها روحاً مشت فوق الندى
وبها تكرمت السماء من الثرى
فاسأل صخوراً ها هنا عن زهرةٍ
حجت مع الريحان حجاً أكبرا)

و تذيل الشاعرة اعتزازها بالشهداء بإدانة الإرهاب قائلة:

(يا رب إني قد أتيتك ضارعاً من كل شيخٍ للجهادِ مزورا)

ولا تنسى الشاعرة أن توصف علاقة الشاعر مع مجتمعه ومحيطه، فالشاعر هو القيادي المضطلع بمسؤولية التنوير والتثوير، وينبغي عليه أن يرتقي بالفكر وبالثقافة وينتشلهما من هوة التكلس والسلفية والتردي، مستنهضاً همم الناس والمثقفين بخاصة لمواكبة سير الحضارة ومجاراة المدنية المعاصرة في تمظهراتها المختلفة.

تقول في قصيدتها الجميلة (بين اللام والنون):

(أنا منذ خمسين عاماً / أفتشُ عن رئةٍ تتنفس عشقاً / وعن وطن لأغطي جرح القصائد / منذ سنين مضت وأنا / أتعذب حزناً على الإخوة النائمين / هنالك فوق السطور: كلامِ المتاهاتِ/ حيث الخيول الجريحة / والوجع العربي الطويل /

وهذا لا يعفي الشاعرة (أحلام غانم) من أن تسرج أحصنة الغزل وترمح فوق صهواتها المتينة إلى ملذات العشق والغرام، فترصد مواجد العشاق وأحاسيس الأنثى المغرمة في لحظات التأجج العاطفي وانفلات الأحاسيس من عقالها. فتبرع في فض السرائر وإضاءة المشاعر واستبطان النفوس وقراءة كف الحلم وفنجان قهوة العاشق المدنف الصب. كيف لا و(**أحلام**) ابنة الحياة وفارسة العشق والهيام التي لا تجارى لمن يعرفها عن قرب، أو من ظلال بوحها الشعري الجذاب الذي يدغدغ الأحاسيس ويوقظ الرومانسية من سباتها في غير موضع من هذا الديوان.

ها هيَ في قصيدة (**فوضى النحل**) تعلي من شأن الحب العذري، وتمنحه وسام النبل والتقدير في زمن فساد الخلق، وتدين إقبال الرجال على الملذات الجسدية، وانصرافهم عن المرأة العفيفة

الصالحة، مستلهمة أسطورة الخلق الأولى:

(أسرتك أوهام الشراب ولم تزل بغواية التفاح أنت المترف)

وفي قصيدة (**حبيب بدا**) تحاكي الشاعرة غزل الأقدمين من شعراء العرب، وتنسج على منوالهم في اختيار البحر الشعري والطابع الأسلوبي، إذ تتكئ على عناصر الطبيعة، وتعيد صياغتها وفق رؤيتها الخاصة وانطباعها الشخصي الذي يمليه الإلهام، وتقتضيه المشاعر المواكبة له:

(أما آن للساكن في فيض السنا-بأن يهتدي ليلاً سبيل عبابي

مضى بي نجم الصبح حتى هوى الدجى-وأزهر في ذات التراب ترابي)

لقد أملت الحياة على شاعرتنا عبراً ودروساً تلقفتها كامرأة ناضجة، وترجمتها كشاعرة بأصدق ما تكون الترجمة، لتثبت أن الحياة بحلاوتها ومرارتها .. بمسراتها ومضراتها صديق مقرب لمن يحسن فهمها وقراءة أقدارها، فالتقت مع (إيليا أبو ماضي) في قصيدته (كن بلسماً) داعية قارئها إلى تعزيز الثقة بالذات وبالآخر والتطلع نحو الأفضل.

تقول في قصيدتها (**ابدأ بنفسك**):

(ابدأ بنفسك / كلما سجدت قرنفلة على قبر الشهيد / أيقظت عيناك مجداً للغيارى / وامنح لروحك / ما يطمئنها بأن الحب أقوى / من دم الشعراء / حيث القلب ليس مخادعاً)

إن (**رتاج الشمس**) هو (**رتاج الوجدان**) الذي يضوع من أعطاف القصائد كما يضوع المسك من الورد، موطنه الدفين عواطف ذاتية متقدة وأحاسيس ومواجد حارة، تسبغها الكاتبة على أفكارها وخواطرها ورؤاها وقضاياها مهما بدت مادية وحسية. وجدان مطعم بعنصر أصيل من عناصر الشعر ألا وهو الخيال ... الملكة الفنية التي تصوغ الصورة الأدبية، وتتجلى في قدرة الشاعرة على بث الحياة والحركة في المألوف والمعتاد وتخيله على نحو مثير وطريف. تقول في قصيدة (**زنوبيا**):

(أتخيلكِ الآن أمامي / عوسجة تتصدى للريح / وتعزف فوق سرير الشمس / تراتيل قيامتها)

وبوحيٍ من الخيال الناشط تأتي القصائد مشبعة بإشراقات تعبيرية كثيرة وبصور بلاغية بسيطة حيناً ومركبة حيناً آخر. تقول الشاعرة في قصيدة (**دوامة الريح**):

(كريم أنت كالمطر / وبدر أنت مسكون بمحراب من العوسج)

وفي قصيدتها الوطنية الجميلة (**بوح البتول**) تقول:

(وعلــى رمــوش البحــر يتكــئ النَّدى=وجمالها نور به تتسيد)

وحــين تبــوح الشــاعرة بالحــب الكلمة البسيطة المكونة من حرفين، يتهيأ لها أن كوناً جميلاً قد سكنها، أو روضة بهية قد حفت بها عن يمين ويسار، فتقول:

لقد جاء البناء اللغوي للشعر عند الشاعرة (**أحلام غانم**) مطعماً بألفاظ فصيحة موحية، ألقت ظلالاً وتداعيات في ذهن المتلقي، وناسبت المقام والسياق المعنوي. وانحازت بشكل ملحوظ إلى لغة الشعراء الأوائل من حيث المتانة والقوة والفخامة والجزالة من قبيل:









(باحت به (أي بالحب) أطيار قلبي فاجتلى

وانسابَ عطراً كالندى يتلطف)

وفي قصيدة (**بحر الهوى**) تتراءى لها الشهيدة بهذه الصورة اللطيفة:

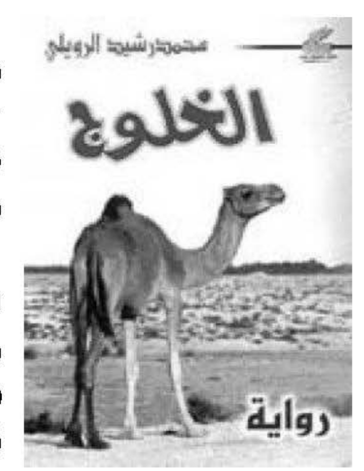
(وبجيــــدها وضـــعَ الضـــياءُ صليبه=أنثى بشرنقة الهدى تتدثر)

(يتهجد ـ يتأود ـ إثمد ـ السرمد ـ عسجد ـ الدجى ـ العوسج ـ اجتلى ـ عاشق متبتل ... وسواها كثير).

وبدت التراكيب رشيقة مشرقة عقدت الشاعرة بها توءمة وتآلفاً ما بين لغة اليوم ولغة الأمس، فجاء (**رتـاج الشـمس**) ديواناً شعرياً يرضي ذائقة

قراءة في رواية "الخلوج" للكاتب المرحوم "محمد رشيد الرويلي"

وجيه حسن *



في البدء.. وحتى لا أثقل على القارئ العزيز، فإنّ كلمة "الخلوج"ـ التي وُسِمَتْ بها الرواية - تعني "الناقة"، التي تئنُّ أنيناً موجعاً، يقطّعُ الأكباد، وهي تقف على المكان الذي ذُبح فيه "فصيلُها" أي وليدها وفلذة كبدها..

".. إيه أيّتها الخلوج.. أنتِ تئنّين، ونحن نتنهّد! أنتِ فقدْتِ الغالي.. أمّا نحن، فالغالي هو الذي فقدَنا، وسيفقدنا إلى حين يشاء الله.. لكنّ قلبك أكبرُ من قلبه.. تلفّتي أيّتها الخلوج كيفما شئتِ، فلنْ تجدي وَليدَك..." (ص65).

(تأمّلَ الشاب "ضاري" ناقة أشار إليها الراعي بيده، كانت منعزلة منزوية.. تتلفت يمنة ويسرة.. تداركه الراعي قائلاً: "إنها تبحث عن "فصيلِها"! "وأين فصيلُها"؟ "لقد قتله الذّئب بأيامه الأولى"! "لكنّي أراها خاملة، لا عزم لها"! "خذْها ولن تندم، فهي عند الشّدائد قويّة"، وأنشد:

ذلولي الرّافقتني بالبَوادي

شو صفها ومحاسنها بوادي

شديدة بالوعر ولا بوادي

مثل ذيب تعوّد عالصّعاب

ـ الله يا أخي ما أجملَ ما قلت؛ واعلم بأنني سأجعلك تمتطي صهوة:

جواد يشبه الغزلان بالحال

سريع ويلحق المطرود بالحال

* أديب سوري.

كريم وينجد الخيّال بالحال "الأدهم" لي نخيّته بالصّعاب

(ص64)

الآن نحن أمام رواية "**الخلوج**"، للكاتب المرحوم "محمد رشيد الرويلي"، الصادرة عن اتحاد الكتّاب العرب - دمشق، العام 2003، في (201 صفحة) من القطع الكبير، قسّمها المؤلف إلى (25) مقطعاً، ليسهل على القارئ التقاط الأنفاس، وملاحقة الأحداث من دون عناء.. وأتبع الكاتب صفحة (الإهداء) بحديث شغوف عن البادية، وتحديداً (**بادية "دير الزور" التي هي جزء عزيز من "بادية الشام".. عالم غريب في هذا الزمان، لكنه عالم ما زال نقيّاً ساحراً مليئاً بالأسرار**) (ص7).. وفي الصفحة التاسعة يطالعنا الكاتب ببطاقة "شكر وتقدير" موجّهة لشاعرين كبيرين سمّاهما المؤلف: ".. اللذين نفحَا من روحيهما في هذه الرواية، ودمعت عيونهما لأحداثها.."!

وبعدُ.. فالأديب "**الرويلي**" يبدأ روايته من الصفحة الحادية عشرة تماماً، بادئاً المقطع الأول بالترقيم (1)، حتى إذا غُصْتَ في أحداث الرواية، وفي خطابها الروائي والتفاصيل، فإنّ أوّل ما يتبادر إلى الذهن تعلّق الكاتب بالبادية، ومحبّته العالية لها وللبدو بعاداتهم وتقاليدهم وأشعارهم ومناقبيّتهم وأخلاقهم الصحراويّة السّامية، تلك التي تلقوا أبجديّتها الأولى منذ أن وجدوا على هذه الأرض العربية المِعطاء! ولا غرو في محبّته للبدو، وتلهّفه واندفاعه للكتابة عنهم، وعن باديتهم، إذا ما عَرَفْنا أنّه واحد منهم، فهو بدويّ عربيّ الوجه واليد واللسان والكتابة، فهو من قبيلة "الرّوِلة"، وهي واحدة من القبائل العربية الضاربة جذورها في كثير من بوادينا وصحارينا العربية.. عليه فالكاتب هنا بخطابه الروائي هذا يعتزّ ببداوته وانتمائه وأصالته، أيّما اعتزاز، ولا يخفي ذلك بتّاً! إذنْ هو كتب عن معايشة لصيقة، ومعرفة دقيقة، وإرثٍ بادٍ، ولم يكتب عن أمورٍ يجهلها، أو لا علاقة له بها! ألم يقل الروائي الكبير (**حنا مينة**) في هذا السّياق: "**.. وبقدر ما تعيش الحياة بعمق، وترى إليها بعمق، وتحبّها بعمق، ينفتح لك سرٌّ مغارتها المرصودة**"؟! **من هنا فنحن أمام رواية بدوية الطابع والنّكهة والانتماء.. رواية تحمل طابع التميّز والخطاب الروائي الجديد.. فهل أصاب الكاتب مرماه حين تمتم في بطاقة الشكر الموجّهة لصديقيه الشاعرين بالقول: ".. واختصرا المسافة لبلوغ قمّتها، وعبّدا من خلالها طريقاً وعراً لم يسلكه الروائيون من قبلُ، ولم تَهِمْ أقلامهم عليه أبداً**"! (ص 9)! إنّ الأديب "**الرويلي**" في محبّته الصادقة

لبادية "**دير الزور**"، وللبوادي العربية بعامّة، يذكّرنا بالأديب الروسي "**ليرمنتوف**" الذي قال عن موسكو التي أحرقها "**نابليون بونابرت**" **يوماً: "موسكو! موسكو! أحبّك حبّاً ناريّاً، حبّاً مجنوناً.. أحبّك حبّ الابن، حبّ الرّوسي**.."!

"**الخلوج**" رواية، استلهمت مادّتها الروائية من حياة البادية، وكانت محاولة لتوفير صيغة ملائمة لدمج الروائي بالتاريخي، والتاريخي بالروائي.. ولذا فهي رواية بدويّة بامتياز، أرى إلى أنها من الواقعية في الصّميم، السؤال هنا مُفادُه: هل هناك أدبٌ من دون واقع؟ سؤال مُوالٍ: "أليست الواقعية أساس الأدب"؟ سؤال ثالث: ألا يُطالَب الكاتب المتمكّن بأنْ يتمثّل في عمله الإبداعي الواقعي كليّة الأشياء، وتظهر مثل هذه الخاصيّة كحاجة تفسيرية للعمل الفنّي؟ هذا ما لمسناه في خطاب الرواية وتضاعيفه! والرواية ــ بعامّة ـ حسب "**تودوروف**"، "لا تحاكي الواقع، وإنّما تخلقه خلقاً فنيّاً"، وتصوغه للقارئ صياغة فيها مكامن الإبداع والتجلّي والإيناع، لأنّ الروائي الحقيقي المتمكّن من فنّه، لا يسمح لهذا الفن أنْ يتحوّل إلى تعبير صارخ مباشر عن حركيّة الواقع، لأنّ المباشرة تفقد أيّ عمل فنيّ جماليته ورواءه، وتضيّع منه مواصفاته ومقوّماته الفنيّة والتخييليّة ليكون تعبيراً فجّاً صاخباً، يرفضه القارئ الواعي، والمتلقّي الحَصِيف.. الآن، وبعد هذه الإطالة "**المملّة**" أو "**السّاذجة**"، نعود إلى موضوعة الرواية، وإلى أنْسَنة الكاتب لهذه النّاقة، ولِمَ فعلَ ما فعل! كما نلجُ إلى أحداث الرواية، وحكاياتها المتناثرة، والتعرّف إلى ثلّة من قبائلنا العربية، إلى أسمائها، إلى بعضٍ "قليلٍ أو كثيرٍ" من عاداتها وتقاليدها ومآثرها وقِيمِها، إلى الأسماء البدويّة وهي غزيرة، التي لا تتوافر في العادة لأهل المدن.. إلى حوارات الرواية، وأبطالها، وتناصيّاتها الكثيرة، واسترجاعاتها المتناثرة، ومرويّاتها الشعبية، وأشعارها المحكيّة باللهجة البدوية الصّرف، وما أكثرها في ثبج الرواية وسرديّاتها.. فموضوعة الرواية لخّصها الكاتب بقوله: "..**كانت البادية فضاءً لا حدود له، تجود عندما تخلع النفوس أردية الظنون، وتزدهي وتزدان عندما يرتّل البُدَاة فيها ترانيم الصّدق والوفاء**.." (ص7). هنا يقول الكاتب داعماً فكرته: "(قالت "رمثة" زوجة الشيخ "مروّح" لـ "ضاري": "أريد أنْ أسألك يا ولدي: ما سرّ "الخلوج"؟ "الخلوج" يا عمّتي بالنسبة إليّ، ليست

أنيناً يمزّقُ نياط القلب، بل أملاً يتجدّد كلّ هنيهة باللقاء)! **"اللقاء بمَنْ يا ولدي"؟ "بالخير والعطاء والوفاء، بكلّ ما هو جميل في هذه الحياة"!** (ص126)... ولكنْ مَنْ مِنْ شخوص الرواية حازَ قصبَ السّبق في ترتيل ترانيم الصّدق والخير والوفاء؟ مَنْ منهم خلع عن نفسه أردية الظنون، ليظهر أمام القبائل جميعاً بصورة الشّيخ الأقوى والأحرص والأعقل؟ كلّ هذا وسواه، من مناقبيّة حميدة، وخصال كريمة، كانت متجسّدة بشخص الشّيخ "مروّح" شيخ قبيلة "**الفوارس**"، فهو الذي وصفه "**ضاري ابن الشيخ حجلان**" شيخ قبيلة "الصايف" بقوله لخاله "مشعان" شيخ قبيلة "**المرادّة**": (**يا شيخ مشعان، سترى في الشيخ "مروّح" ورجاله صفات الأنبياء والقدّيسين"..**

قال الشيخ "مروّح": ".. أهلاً بكم جميعاً أخوة وأقرباء وأصدقاء.. منذ اليوم.. هذه الأرض أرضكم، والرّجال رجالكم، والحلال حلالكم.."! هلّل الشيخ "مشعان" قائلاً: "بارك الله فيك.. أُعلن أمامكم قسمي بالله ثلاثاً، أننا منذ اليوم قبيلة واحدة، ولن يكون شيخ هذه القبيلة الموحّدة، سوى الشيخ "مروّح") (ص176). ومَنْ يتتبّع أحداث الرواية وحكاياها، فسيعرف أنّ بطلها الرئيسي هو الشيخ "**مروّح**" من دون منازع، لأنه بأخلاقه العالية، وبتسامحه الجمّ، ومروءته التي لا نظير لها، وكرمه الفيّاض، وحبّه لِلَمّ الشمل بين العائلة الواحدة، وبين القبائل جميعاً، قد استطاع أن يكون - بلا ريب - الشخصيّة الأولى في الرواية! وفي الرواية نقع على بطل إيجابي آخر هو الشابّ الفارس الشهم "**ضاري ابن الشيخ حجلان**"، الذي فضّل الرّحيل، وتحمّل الصّعاب حين طَرَدَهُ والده من القبيلة مع أخته "ريمة" بسبب عدم موافقتهما على زواج والدهما الطاعن في السنّ من فتاة لا تليق به وبمكانته، لأنّ هناك جرحاً نازفاً في سُمعتِها.. بعدما قال لوالده عنها من قبلُ: "**لا أحبّها يا أبي، ولا أتمنّاها زوجة لي .. أقبّل يديك ورجليك، اعفني من الزواج بها.. إنها ماجِنَة، متكبّرة، مُتعجرفة، حاقدة.. البارحة أثناء السّباق، كانت تقول لزميلاتها: والله لأُرَكّعَنّ ضارياً**" (ص20). السؤال: لماذا يصرّ "ضاري" على رفض الزواج من الفتاة "**نوار**" ابنة الشيخ "**مناور**"؟ تقول الرواية: (**.. كلّ محاولاتها لاقتناصه أخفقتْ.. لقد رآها أكثر من مرّة مع قاصود وزمّار القبيلة "هوّاش"، فصرّح باحتقارها، وكانت تزداد رغبة في اقتناصه وإرْكاعِه بكلّ الوسائل..**)، (ص27). وقارئ الرواية المُستأني سيجد أنّ بطلي الرواية هما على التوالي: الشيخ عالي المقام "**مروّح**"، والشاب

الصادق الوفي "ضاري" كما مرَّ آنفاً، وأنّ علاقة طيبة جمعت بينهما إثر إنقاذ الشيخ "مروّح" لـ "ضاري" من موتٍ مُحقّق.. يقول "ضاري" في سياقات الرواية: (.. **ألا يستحقّ منّي الشيخ "مروّح" التضحية بالنفس، وأنا المَدين له بحياتي وسعادتي! ألا تستحقّ راية الوفاء أنْ تخفق شامخة في أرض الخير والعطاء؟! لِمَ يعيش الإنسان إنْ لم يكنْ لهدفٍ سامٍ، وغاية نبيلة؟ التآمر على الأخوة، والطمع في خيراتهم، واجتياح أراضيهم، ليست من شيم العربيّ الأصيل أبداً، إنها أساليب دنيئة خسيسة.. يا ربّ، ساعِدْني لأدرأ عن الشيخ "مروّح" كلّ شرّ**)، (ص140).

ولكنْ ما حكاية الشاب "**ضاري**" تفصيلاً؟ ولماذا يصرّح بأنه مَدِين بحياته وسعادته للشيخ "مروّح"؟! نعم هو مَدِينٌ له، فالشيخ "مروّح" هو الذي أنقذه من براثن موتٍ مُحتّم، بعدما سقط يوماً في غيابة البئر، وهو يطلب الماءَ لأخته "**ريمة**"، عندما كانا في الصحراء مَطرودَين من أبيهما الشيخ "**حجلان**"، وهما في طريقهما إلى خالهما الشيخ "**مشعان**"! يومئذٍ كان الشيخ "**مروّح**" بالمصادفة في رحلة قنص، حين عثر على "**ريمة**" وهي تصيح مُوَلوِلة باكية قرب البئر.. صاح الشيخ "**مروّح**" مكبّراً، والدهشة قد تملّكته: (**يا قوّة الله.. إنّه حيّ .. ترفّق به يا "طرماح"، وساعدْه يا "هايل" لأنّه مكسور)!.. (غسل الشيخ وجه "ضاري" بالماء، ودلق في فمه قطراتٍ من الحليب، ابتلعها بعد جهدٍ وعناءٍ كبيرين، طلب من "طرماح" أنْ يحمله برفقٍ على جواده**)، (ص75).. أمّا "**ضاري**" وأخته "**ريمة**"، وبعد أنْ ضمّهما الشيخ "مروّح" إلى بيته وإلى ولديه "**هايل، وهدوة**"، وبعدما تعافى "**ضاري**" من كسوره والجروح، يقول للشيخ "مروّح": (.. **والله ما خنتكَ يوماً، ولنْ أخونَ الزّاد والعُشْرَة، أنت مَنْ أنقذ حياتي، وحياة أختي "ريمة"، سأبقى مَدِيناً لك بحياتي ما حييت.. ولنْ أكون إلا معك طوال عمري..**)، (ص177).

يقول "**ضاري**" شعراً مُعبّراً عن شخصيته الفذّة:

"فرسان حِنّا والوفاء سيف
والدِّيرة أمّنا أبداً ما نرخّصها
لا بدّ نقنص الظالم بحيف
وانْطهّر الدِّيرَة من اليدنّسها"

(ص146)

ويبيّن لنا السارد في تضاعيف الرواية، أنّ الذي كان وراء طرد الأخوين "**ضاري وريمة**" هي "**الحيّة الرّقطاء**" "نوار" بنت الشيخ "**مناور**"، ألم يقل لها الشيخ الطاعن "**حجلان**"، بعدما احتالت عليه وأغْرَتْه بالزواج: ".. **لأجلكِ**

يا نوار، تخلّيتُ عن ولدَيّ، ولأجلك سأفعل كلّ ما تأمرين به.. " (ص55).. وفي هذا السّياق يقول الروائي والكاتب السوري "**إبراهيم الخليل**" في روايته الماتِعة "**سودوم– سباق الإوزّ البرّي**": ثلاثة يضعف أمامها شيوخ البدو: "المال، والقمار، والنّساء"؟.. أمّا "**ضاري**"، فكان يقول عن "**نوار**": "**إنها حيّة رقطاء يا أبي، ستنفث سمومها في كلّ مكان يا أبي، أنا أعرفها جيّداً.. إنّها لا تصلح إلا لهوّاش**" (ص30) وتقول "**ريمة**" لأخيها: "**يا ضاري، إنْ تركت نوار حيّة، فستنتقم منك ومنّي، وستدمّر أبي.. إنّ انتقام الأنثى يدمّر قبيلة بأكملها!**" (ص31)! وينبت سؤال هنا: ماذا جنَت الزوجة "**نوار**" من زواجها برجلٍ طاعنٍ في سنّ والدها؟ يقول السارد: (.. **شيخ تجاوز الخامسة والستين من العمر، وهي ابنة العشرين ربيعاً، صحيح أنه لا يملك حيويّة الشباب، ودفق مشاعرهم، وفيض أحاسيسهم، لكنه يملك المال والحلال والجاه، وأهلها بأمسّ الحاجة إلى ذلك، والأهمّ من ذلك كلّه، رأتْ فيه جسراً يوصلها إلى مأربها الحقيقي، ألا وهو الانتقام من "ضاري" ومن "ريمة" إنْ أمكنها ذلك**)، (ص42). وهنا يبزغ سؤالان آخران: هل حققت البطلة السلبية "**نوار**" ما كانت ترسمه لـ "**ضاري**" وأخته "ريمة"؟ وهل استطاعت بمكرها وكيديّتها أنّ تهدم حياته، كما هدم هو كلّ أحلامها الوردية السّخيفة؟ في نهاية الرواية، وقبل الانتهاء بصفحة واحدة، تأتي عاقبة الحيّة الرّقطاء "**نوار**": (.. كانت امرأة ملثّمة تحومُ حول خيمة "**جزّاع**"، متلفّتة يمنة ويسرة، تَهُمّ بالدخول.. أوجسَ "**جزّاع**" خيفة، فهرول شاهراً خنجره، ولحق بالمرأة الملثّمة.. لقد رآها، وهي تسلّ خنجراً لامعاً، وتقترب من "**ضاري**"، وكادت تهوي بالخنجر على ظهره لولا أنْ عاجلها "**جزّاع**" بطعنةٍ في ظهرها، صرخت إثرها صرخةً مفزعة، ثمّ وقعت تسبح في بركةٍ من الدّماء.. نزع "ضاري" لثام المرأة التي حاولت الفتك به، فتملّكته الدّهشة، لقد كانت تلك المرأة هي "**نوار**" نفسها.. نظرتْ إليه.. وتمتمتْ بوهن: "**لقد انتصرتَ يا ضاري.. ولم تركَع..**")، (ص200)... هي ذي حكاية "**نوار**" مع زوجها الشيخ "**حجلان**"، ومع ولديه "**ضاري**" و "**ريمة**"، لكنّ الكاتب"**الرويلي**" أراد أنْ يقول لقرّائه: إنّ لكلّ ظالم نهاية، وإنّ مَنْ يزرع شرّاً يلاقِ جزاءه وعاقبته ولو بعدَ حين.. والآن ماذا عن بقية حكايات الرواية؟ ألم تجمع الرواية بين دفّتيها عدداً جمّاً من الأصوات، أو القصص، أو الأحداث، أو الصور، أو الحكايات، أو التواريخ؟.. بالمجمل، فإنّ "**الخلوج**" رواية فسيفسائيّة

لكثير من تواريخ القبائل العربية وقيمها وعاداتها وتقاليدها وأشعارها المحكيّة بلغة بدويّة، وفي الرواية كثير من الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا، إذ استطاع الكاتب "الرويلي" توظيفهما جميعاً في خضمّ روايته بشكلٍ لافت ومدروس! وهاكم حكاية "العنود" وزوجها "جزّاع"؟ تقول "العنود" للشيخ "**حجلان**": "**يا عمّاه، أنتَ الذي ربّيتني ورعيتني.. وأنت لم تجبرْني على الزواج من جزّاع، أنا التي أحببته، وتمنّيته زوجاً لي.. فليس من حقّ أبي إذا عاد أنْ يتّهمك باطلاً.. أنا ابنتك يا عمّاه، ولا أعرف سواكَ أباً..**" (ص97). وهذه "رمثة" زوجة الشيخ "**مروّح**" تقول له: (**يا أبا هايل.. أرى ابني "هايل" متيّماً بـ "ريمة" فما رأيك"؟، "ليتَ ريمة تكون حليلة لهايل.. وليتني أعرف من أيّ العرب هم؟ أرجو منكِ يا "رمثة" أنْ تعرفي ما لم أستطع معرفته"! "سأعرف يا أبا هائل، فالنساء يعرفن ما لا يعرف الرّجال)**، (ص89).. و(**كاسر**)، "قائد الفرسان" لدى الشيخ "حجلان" ما حكايته؟ يقول "**صقر**" لـ "**كاسر**": "**اسمع يا أخي لا نريد أنْ نفقدك.. لا تذهب إليها "أي إلى نوار" فهي غادرة"! (لا تخفْ يا "صقر" عليّ، فبيني وبينها سيلٌ من الغَمَزات، أنسيت أنها كانت تتمنّى أنْ أكون حليلاً لها، عندما فقدتِ الأمل من "ضاري"؟ وأنها كانت تودّ إقامة علاقة معي، وهي في كنف الشيخ "حجلان")؟** (ص134).

وهاتِه حكاية الشيخ "بديوي العبلان" "**أبو العنود**" الذي أنقذه الله من موتٍ مؤكّد، عندما دسّ له المجرم "**هدروس**" السمّ في الطعام، ففقد الشيخ زوجته.. وهو لايزال يعاني حتى الآن من آثار السمّ..

من هنا يمكن القول: إنّ "**الخلوج**" ضمّت عدداً من الحكايا أو الروايات المصغّرة، تضافرت كلها وتآلفت ليكون بين أيدي القرّاء هذا الجهد الروائي المُضني، ألم يقل الروائي والكاتب الجزائري المعروف "**واسيني الأعرج**": "**للحكاية سحرٌ كبير، والبقيّة ما تزال في القلب**"؟.. أرى إلى أنّ الكاتب "**الرويلي**" لم يفصح لنا عن كلّ مكنونات قلبه، فهناك بقيّة بالقلب من حكايات بدويّة صحراويّة كانت لا تزال تحاصره وتسيّجه وتتفاعل في جوّانيّته، ولولا اغتيالُه المُتأسّي، المرفوض جملة وتفصيلاً وقولاً واحداً، لكان بمُكنته أن يُخرِج فكرُه الثرّ، ويراعُه السيّال إلى النور تلك الحكايات البدويّة المُضمَرة، التي لا يعرف عنها ابن المدينة والحضر الشيء الكثير!

بيت القصيد، وخاتمة القراءة، فإنّ "**الخلوج**" رواية تقدّم المعرفة عبر المتعة الفنية والتّشويق، وهي تتيح المجال للتغنّي بالشخصية البدوية الشعبية، كاشفة تبدّل القيم، وممجّدة النبيل منها، مثل الوفاء والمروءة والشهامة والكرم والعطاء والسموّ والوحدة وجمع الشمل، ورافضة كلّ طبع لئيم خسيس، وكلّ سلوك خاطئ.. كما ركّزت الرواية بصورة بيّنة على فضح الممارسات الفاسِدة المُسفّة، كما هي حال الزوجة "نوار"، وأبيها "مناور"، والمجرم "هدروس"! وثمّة أمور أخرى تلفت الانتباه في هاتِهِ الرواية، وتعطيها قيمتها الأدبية والإبداعية، لعلّ أبرزها مقدرة الكاتب على خلق واقع قصصي ملائم، ذي انسجام داخلي، يتمتع بقدرةٍ باصمةٍ على الإقناع، وإيصال الصوت الروائي البدوي من حيث سيرورة الأحداث وتسلسلها، بل وتشابكاتها وتناميها، وهناك بالمقابل مقدرة على تقديم عدد جمّ من الشخوص، المتميز بعضها عن بعضها الآخر، بسماتِهِ السيكولوجية، وبعده العاطفي والفكري والإنساني، ومن وراء الشخوص وحواراتهم التي لم تكن متمايزة بشكل بيّن، لأنها جاءت في أغلبها الأعمّ على أنساقٍ متقاربة! وفي الرواية عينها، يقع القارئ المستأني على وصفٍ حيٍّ لحياة البدو والبادية، بما فيها من شظف وقسوة وارتحال ومعاناة ونبات قاسٍ وأشواك بريّة، ومن عادات وتقاليد خاصة بالبدو، ومن أمزجة وطباع وتطلعات وقيم ومناقبيّة وأسرار ومواقف بانوراميّة متفاوتة.. أضف إلى ذلك نجاح الكاتب "الرويلي" في تصوير العلاقات الإنسانية والقيمية بين كثرة كاثرة من شخوص الرواية، يأتي على قمّتهم الشيخ "مروّح"، يليه الشاب الفارس "ضاري"، الذي أضحى زوجاً لابنته "**هدوة**"، كما صارت "**ريمة**" زوجة لـ "هايل" في خاتمة الرواية...

أخيراً، لانزال نتحيّن الوقت والفرص لقراءة المزيد من العطاء والإبداع، اللذين ضفرتهما موهبة الكاتب المرحوم "محمد رشيد الرويلي"، مؤلّف رواية "**الخلوج**"، ومؤلّف سواها، وهو كثير في القصة والرواية والنّقد...

سرير الغيم

محمد الحفري *



في داخلي حزنٌ.. في عينيَّ دمعٌ مدرارُ

في روحي ارتباكاتٌ، وبعضُ زهراتٍ عطشى

واحتاج ان اكون انا .. ان اكون انتَ، ان اطيرَ.

اخترت هذه الكلمات من ديوان سرير الغيم لمؤلفته الشاعرة **أميمة إبراهيم**، لعلي بذلك أستطيع الولوج والغوص داخل هذه النصوص وما خطته المؤلفة على الورق.

كنتُ أعرف المؤلفة سابقاً من خلال كتاباتها، وما تنشره هنا وهناك، وحين جمعتنا الحياة وعرفتها على أرض الواقع، عرفت كم هي ضالعة في إنسانيتها ومحبتها للآخرين، وعرفت أيضاً أنها قد ترسم ابتسامة على شفتيها على الرغم من الحزن والقهر والمعاناة، وقد تطلق ضحكتها رداً على ما يحتمل في صدرها وما يواجهها من مصاعب. وقد وجدت أن هذه الكتابة تشبهها إلى حد التطابق، وأستدل على ذلك بأن عدد الكلمات القاسية في هذا الديوان هو قليل جداً "**المظلم، مطعونون، دماء، المذبوح**" أما أغلب النصوص ففيها نداوة أسرة وأحلام مزركشة وصور تجعلنا نتوقف عندها كثيراً، وقد يعود ذلك إلى الطبيعة الساحرة التي جاءت منها، حيث الخضرة، وعين الماء والدرب الذي يقطعه أهل بلدتها للوصول إليها، جرار الماء وعذوبة الصباح ورقته، مراتع

* أديب سوري.

الطفولة، وشقاوة الصبا، وقد يعود ذلك أيضاً إلى تعاملها مع الأطفال ومحبتها لهم، وإلى طبيعة تكوينها كمبدعة جاءت من الريف البعيد موشاة بالحكايات والأسرار والألق، لتفيض بالشوق والشجون من خلال نصوص بهية، زينتها بعبارات تستهوي القلب، وتدخل الروح من دون استئذان، لأن فيها رائحة الحنين، اقتبس منها "**أشنشل كلماتي.. شقشق دوريُ الهوى على أفنانها، فهاجَ البكاءُ .. حشائشُ الغيمِ لفلفته بألف دمعة .. هلال صوتكَ، تنثالُ في العروق، صرة، قطبة، حياكة**" والأمثلة على ذلك كثيرة نأخذ منها هذا المقطع الصغير: "**هي الأشواقُ، تبلسمُ غربة اليمام عن هطلهِ، فيأتلقُ في الروحِ برقُ التوهجِ، وسطوةُ الياسمين**".

لن أتطرق إلى العنوان الرئيس في هذه العجالة لكنني حين سألت الكاتبة عنه، قالت: إنها رأت ذلك المنظر البديع الذي يشبه السرير وهي على متن الطائرة. ولذلك قررت أن تطلق على ديوانها هذا الاسم، فاكتفيت بإجابتها تلك لكن العناوين الداخلية لفتت انتباهي وهي ضاجة ومتوغلة في شعريتها والتي أذكر منها: "**أنا مثلما وطني ـ نساء ـ أنا والشعر ـ يحدث في زمن ما ـ في انتظار الضوء ـ قراءة ـ صلاة الشعر ـ نهر ـ رجاء ـ مفارقات ـ للصباح أغنياتهُ ـ أصوات ـ حكاية ـ ماء ـ خمرةُ الحياة ـ نلتقي أو لا نلتقي ـ ذاكرة اللغة ـ تشكيل ـ عبورٌ في لجج الكلام**" وغير ذلك، ومن نص قرنفلل القصيدة نقرأ: "**غزلتُ خيطان القصيدةِ، قميصاً من حرير المعاني، يبوحُ للقلبِ المعنى بأسراره المخبآت، منذ أول لهفةٍ، أو طعنة**".

من الكلمتين الأخيرتين في هذا المقطع وأقصد "**لهفة، وطعنة**" يمكننا القول إن هناك مفارقة لافتة للانتباه في بعض هذه النصوص ونأخذ مثالاً على ذلك هذا المقطع الذي تقول فيه: "**على نارِ المحبةِ، أحمصُ حباتِ الشوق، أقلبُها كي لا تحترق، أشدو بصوتٍ قد لا يكونُ رخيماً، لكن ارتعاشاتهِ تصاحبُ الدفءَ، تتمايل مثل صبيةٍ، يلفها الحرير**.

وفي مكان أخر تقول: "**أنسامُ الصباحِ، تعزفُ نشيدَ اخضرار المعاني، وحدهُ قلبي، ينتظرُ ناي الغياب، كي يباشرَ لحنَ الحضورِ**" ومن الملاحظ في المثالين السابقين أن المعنى لا يكتمل من دون ضده، وقد سمعتهم يطلقون عليه خارج سورية مصطلح القصيدة الضدية، ونحن نعرف ومنذ القديم أن الضد لا يظهر جماله كما ينبغي من دون الضد، مثل أبيض وأسود، وليل ونهار وغير ذلك، وللنارِ نصيبها من الثلج كما يقول نيرودا.

وعوداً على ذي بدء فقد خلت هذه النصوص من القسوة، وركزت على الكلمة الرقيقة والصور ذات الدلالات والمعاني الموحية بحياتها واشتعالها، على الرغم أنها قد كتبت على ما نعتقد في زمن المحنة والحرب حيث تقول الكاتبة في الإهداء "بأصابع الوجع نكتبُ سفرَ الصبرِ، أما من نشيد إنشادٍ يؤرخُ لفرحٍ مرتجى" ولذلك نراها تسأل عن حذاء سندريلا ليأخذها إلى عوالم الفرح في النص الذي يحمل عنوان نساء. ونراها قد كتبت: "**يحدثُ أن تخبئَ في أدراجِ صيفٍ، حلماً من شوقٍ قرنفلةٍ وحبقٍ**" وفي موضع آخر تقول: "**في خريفها، تمنحُ نارنجها، لأيلولَ يجيءُ، على صهوةِ غيمٍ**" أو قولها: "**هذا اليبابُ موجعٌ، والطريقُ موحشةٌ، هي الحرب احتضنت رامَ نارها**" وأيضاً تقول: "**نلتقي ولو بعد حين تمشط شعري، فينهمرُ الحنين**"

وسلفاً أعتذر لأنني أخذتُ كلمات معدودة من كل نص كي لا أطيل، وأنا أتمنى لو يتاح لي أن أعرج على كل النصوص.

هذا الكلام الذي ذكرنا يعني في بعض منه على الأقل أن صاحبة هذه النصوص أميمة إبراهيم كانت مضغوطة بزمن ما، ومع ذلك لم تقتلعها الريح، والانحناءات تحت وقعها وتأثيرها، كانت كي تمر، وينهض الزرع من جديد، وتلك من معجزات الكتاب وأهل الفن في سورية الذين كتبوا واشتغلوا تحت دوي القذائف وأزيز الرصاص، وطبول الحرب ونجاسات المنظرين لها والمحرضين كي تشن على بلادنا، لكن ما يجعل هذه النصوص تتمايز عن غيرها هو ميلها إلى التوازن أولاً، ومن ثم الهدوء والاستقرار، والزهر والعطر، والحب،



وإن بـدت أحيانـاً الأوجـاع والمتاعـب واستغاثات أحبة فقدوا، وظهر صوت الأنين والآه من بين السطور وقد حولته الكاتبة إلى سلال شوق وحنين، رتقتها بمحبة لا تنضب ولا تجف من روحها التي تعودت العطاء.

هنـاك مسـألة أخيرة أود الحديث عنها وهي اللغة التي تعد العمود الفقري للشعر ومن دونها لا يكون وقد اشتغلت عليها الكاتبة بمحبة في غير موضع إذ تقول: "**على ذاتي تراودني لغتي، فأعشقُ الحروف**" وتقول أيضاً: "**أتلمسُ حروفي، أتهجاها، كي أشكلَ قلائدها، وأساورها ووردها**"

وأنا أقول وأنا أتلمس قلبي وروحي معاً أن هناك كتاباً في الأجناس الأدبية كافة يجعلوننا نعشق الحياة بما تعنيه تلك الكلمة، ويحرضوننا كي نكتب كلما قرأنا لهم، لأنهم يتركون نتاجهم مفتوحاً نحو دروب وجهات تشي بالأمل القادم، وأميمة إبراهيم واحدة من هؤلاء حيث تفوح من كتاباتها رائحة الهيل، الممزوج بطعم القهوة في ارتشافاتها الصباحية، وفيها روائح الحنين الطالع من أبخرتها وهي تعلو وتعلو، وهي كما في بعض نصوصها تمدُ ذراعيها نحو الحلم، وتفتحهما وسعَ المدى، لتحلق، وتحلق، زادها كمشةٌ من الحنان وملعقة لهفة تغمسها بكسرة من خبز المحبة، ذلك لأنها كما تقول: لأني مريمتك، أؤمن بانبعاثك فجراً، وأبشرُ بما وهبتني من كلام، وأتبع قدس خطواتكِ، على طريق الجلجلة، ولا أخشى الملام" والكلام لم ينته بعد، لأن له تأويلات وتفسيرات وإيحاءات يمكن أن نستوفيها في قراءات جديدة.



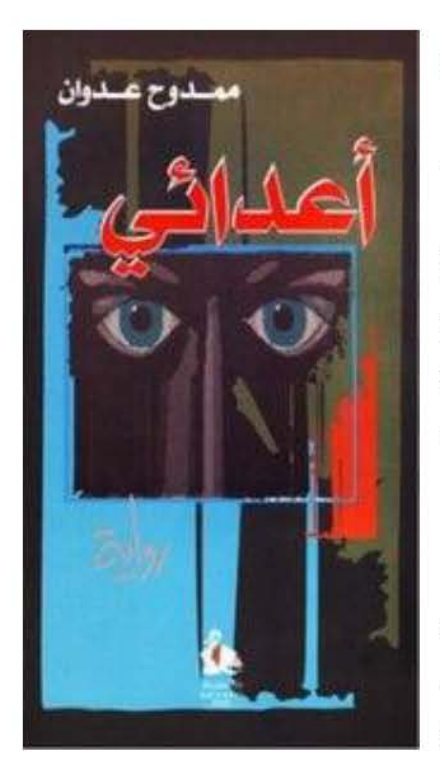
ممدوح عدوان..

عبقرية أدبية نادرة

1941 ـ 2004م

فلك حصرية

"يا أبت، نحن لا نتعود إلاّ إذا مات شيء فينا.
لنتخيل حجم ما مات فينا، حتى اعتدنا على كلٍّ ما حولنا".



ومضة لمعت في رواية العبقري /ممدوح عدوان/ أعدائي - وهو الفارس الشجاع، وصاحب الصوت الواضح، القوي، وقد اعترف بذلك: "الصراخ سلاحي الوحيد، سأشحذه وأتقن استخدامه حتى يشقّ حنجرتي" ولم لا وهو الأديب الواضح وضوح الشمس، الصادم كإيقاع الحقيقة، الشفاف كشلال السلسبيل المتدفق الذي يؤمن بمصبه، ويفخر بنبعه، ويتمسك بحتمية صوته الفاعل، والمؤثر، والواثق، متخذاً من منابر إطلاق مواقفه، وإرسال رسائل أدواته (من شعر وترجمة وأدب مسرحي، ودراسات) فتصيب الهدف في العمق، وتميط اللثام عما تتدفق في

وجدانه من أفكار وخلجات، وطموحات وانتكاسات ونجاحات وإخفاقات... هو ذلكم ممدوح وقد نال من اسمه الكثير: إنسانياً وأدبياً وإبداعياً وشعرياً...

فها هو الشاعر الفلسطيني الكبير /محمود درويش/ يرسم صورة في العمق حول ممدوح عدوان قائلاً:

"مثل عازف يحتار في أية آلة موسيقية يتلألأ. لم أقل لك أن واحداً منك يكفي لتكون عشيرة نحل تمنح العسل السوري مذاق المتعة الحارقة".



في العام 1941 ولد الأديب الاستثنائي "ممدوح عدوان" في شهر تشرين الثاني /نوفمبر/ في قرية /قيرون/ بالقرب من مصياف في محافظة حماة. درس المراحل: الابتدائية والإعدادية والثانوية في مصياف سورية، ليلتحق بعدها بجامعة دمشق ويدرس اللغة الإنكليزية، ويتخرج منها في العام 1966 وقد عمل تزامناً ـ مع دراسته الجامعية لصالح جريدة الثورة بدمشق والتي كانت تشهد عصرها الناهض، وتطورها المضطرد..

والواقع أن الشاعر والكاتب والمسرحي والإعلامي الموهوب ممدوح عدوان بدأ الكتابة ـ مبكراً ـ في العام 1964، فنشر أشعاره في مجلة /الآداب/ اللبنانية، ومن ثم ألف ثماني مجموعات شعرية، ثمّ جمعها في مجلدين، فصدرت أول مجموعة منها العام 1981، والتي حملت عنوان /الظل الأخضر/ 1967/ وتلويحة الأيدي المتعبة 1969، لتأتي بعدها، وفي العام 1974 صدرت مجموعته الشعرية "أقبل الزمن المستحيل"، وفي العام 1974 صدرت مجموعته الشعرية "الدماء تدق النوافذ"، وتتبعانها المجموعتان "يألفونك فانفر ـ وحياة متناثرة" في العام 2004. هذا وقد أحبّ

عبقريتنا التمثيل، بعيداً عن رغبته في تحقيق الشهرة، رغبة منه في إرضاء عشقه لهذا الميدان والبحث المعمق في جوانبه، لتكون بداياته في هذا الميدان في العام 1958 عندما درس ـ بالمراسلة ـ التمثيل، وقام ـ بعدها ـ بتأليف عدداً من النصوص المسرحية والمشاركة فيها ضمن المسرح المدرسي. وقد نجح في تأليف قرابة مئة وعشرين نصاً مسرحياً كان من أهمها: مسرحية "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" ومسرحية "ليل العبيد" ومسرحية "هاملت يستيقظ متأخراً" ومسرحية "الوحوش لا تغني" ومسرحية "القناع" ومسرحية "القبض على طريف الحادي".



في حين بلغت المسلسلات التي ألفها حوالي ثمانية عشر عملاً وقد نالت شهرة واسعة جداً من أهمها "دائرة النار 1988، بركان الدنيا 1988" "شبكة العنكبوت 1990"، "أيام الخوف 1991" ومسلسل "اختفاء رجل 1992" و"جريمة في الذاكرة 1992" ليبقى الأكثر شهرة وانتشاراً وحظوة، مسلسل "الزير سالم في العام 2000" وقد تبعه مسلسل "أبو الطيب المتنبي" بعد عامين، ومن ثم "القبض على طريف الحادي 2008، والدوّامة 2009".

أما الكتابات الروائية فقد كان لها نصيب أقل حيث أصدر روايتين فقط هما: رواية "الأبتر" في العام 1969، ورواية أعدائي العام 2000" كما ألف ثمانية

كتب خلال مسيرته ضمتها موضوعات أدبية وتاريخية وسياسية واجتماعية من أهمها "دفاعاً عن الخوف ـ نحن دون كيشوت ـ تهويد المعرفة ـ حيونة الإنسان ـ جنون آخر ـ هواجس الشعر الذي صدر بعد وفاته، إضافة إلى ما قدمه في ميدان الترجمة وقد بلغ عدد الكتب التي ترجمها إلى العربية خمسة وعشرين كتاباً ورواية، وقد نال العديد من الجوائز العربية وكرم في وطنه كأحد رواد المسرح القومي السوري.



توفى الشاعر والأديب ـ والمسرحي والكاتب ممدوح عدوان في العام 2004 بعد صراع مع مرض السرطان، عن عمر ناهز أربعة وستين عاماً تاركاً وراءه حياة تزخر بالعطاء والإبداع والعمل وترفل بمسيرة أدبية ما يزال أمامها الطريق ممتداً لحصاد عبقري أسدل عليه الستار ولما ينضب جنيه.

فركة أذن



توفيقة خضور *

مات جدي، فنهض على الفور تاريخه أمام عينيّ مُستعرضاً يناعة فصوله من الأديم حتى نقي العظام..

كلّ ورقة منه تقف أمامي مباهية بفتنتها، كأنها صبية تحاول استمالتي فتنثر على مرأى من شبابي غواية صباها وأنوثتها..

وقعتُ دون سابق تخطيط في غرام أولى المستعرضات، فرأيت جدّي يُمسك بيد طفولتي، ويمشي بي صوب مدينة الملاهي، يفتح محفظته الجلدية العتيقة ويضع في راحتي حفنة من النقود، وهو يقول:

ـ اذهب يا ولدي، اشترِ ما تشاء من بطاقات، والعب حتى تشبع.

تزقزق روحي فرحة وأنا أبتاع عدة بطاقات، تُمكّنني من ركوب الأراجيح وسفينة نوح كما يُسمّونها في تلك المدينة المذهلة، يبللني العرق ونظرات جدي وأنا أطير مع الأرجوحة في الفضاء، وبعد فترة أحسبها قصيرة جداً تتوقف اللعبة، ويُطلب مني النزول فقد انتهى رصيدي، أهرع إليه لأطلب منه المزيد فأنا ما شبعت بعد، فأراه يقف مع طفل في مثل عمري، وأسمع الولد يقول له بتوسل دامع:

ـ أرجوك يا جدي اشترِ مني بسكوتة فهي لذيذة جداً ورخيصة الثمن.

يمسح جدي على رأسه بأصابعه، وهو يسأله:

---

* قاصة سورية.

ـ ألا تحب أن تلعب مثل رفاقك يا بنيّ..؟

ـ نعم.. لكني لا أستطيع، فعليّ أن أبيع كل ما أحمله وأعود بسرعة لأعطي ثمنه لزوج أمي، وأستلم كرتونة أخرى أبيعها قبل حلول الليل، وإلّا سأنام في الشارع.

ـ حسناً قال جدي وهو يمدّ يده إلى محفظة نقوده:

ـ لقد اشتريتُها منك كلها.

وقبل أن يطير الولد مبتعداً، ناوله جدي مبلغاً إضافياً وهو يقول:

ـ خذ يا بنيّ، اذهب والعب كما تشاء.

نظر إليه الولد بدهشة، وكأنه لا يُصدّق ما يراه ويسمعه:

ـ أهذا المال لي أنا..؟!

ـ أجل يا ولدي، اذهب بسرعة والعب حتى تشبع.

ـ لكن.. لكن.. تأتأ الطفل وهو يمسح دمعته بكمّ قميصه المهترئ:

ـ لا أستطيع أن آخذ منك المال، فقد قالت لي أمي قبل موتها بلحظات:

(لا تمدّ يدك على شيء ليس لك يا ولدي.)

حضنه بحنان ثم قال له:

ـ هذه النقود لك يا ولدي، أنا أعطيتك إياها بملء إرادتي، فأنت لم تسرقها.. ها.. أليس صحيحاً..؟

أومأ الطفل برأسه موافقاً، وانطلق كالسهم ليشتري البطاقات ويعتلي أرجوحة كان يراها قبل لحظات حلماً مستحيلاً.

ابتلعتُ اختناقي وأنا أقلب هذه الصفحة الأثيرة، وأنتقل إلى صفحة أخرى من تاريخ جدي الذي يرقد في قبره الطازج منذ أربع وعشرين ساعة فقط..

أسمع والدي يقول له بلهجة الغضب:

ـ اسمح لي يا أبي فتصرفك هذا ارتجالي، وغير محسوب..

لم أكن أعرف يوم ذاك معنى التصرف الارتجالي، لكني فهمت من أسلوبه في الحديث أنه أمرٌ سيء..

وتابع والدي عتابه الحاد لأبيه:

ـ نحن جميعاً نرفض وجود هذا الولد الغريب بيننا، فما الذي يُجبرنا على احتضانه..؟ ثم ما أدراك أن يكون لقيطاً، ومهما صرفت عليه سيعود لأصله ويخذلنا، وربما يصبح مجرماً وتكون جرائمه في رقبتك..

مالك يا أبي فمنذ ساعة وأنا أكلمك وأنت لا تُجيب..

بهدوءٍ وثقة أجابه جدي:

ـ أنتظرك حتى تُفرغ كلّ ما يفور في قلبك يا ولدي، فهل انتهيت..؟

زفر أبي بحيرة وقال:

ـ لم يعد لديّ ما أقوله سوى كلمة واحدة: نحن لا نريد هذا الطفل بيننا.

دنوتُ من باب الغرفة حتى لا يضيع منّي حرف ممّا سيقوله جدي..

ـ اسمع يا ولدي..

قال بصوته الخفيض الذي يُخيّل إليك وأنت تسمعه أنّ أذنيك تشربانه شرباً:

ـ أنا تأكدتُ من أصل الطفل وفصله وأخلاقه أيضاً، والأهمّ من كل هذا أني تأكدت مني أنا، فلو لم أحتضن هذا الطفل وأرعاه فلن أسامح نفسي أبداً.. أيُرضيك هذا يا بنيّ..؟

لم أسمع جواب أبي، ولا أعرف إن كان قد رضي بما قاله جدي أم لا، ما أعرفه أن الولد صار اسمه منذ ذلك اليوم (أخي أمجد).

....

ريحٌ غاضبة عبرتني وأنا متّكئ على جزع شجرة اللوز التي زرعها جدي هي والعشرات من أخواتها في حقله.. لسعتْ تلك الغَضوب وجهي، وقلبت عشرات الصفحات من تاريخه، تجوّلتْ روحي بين سطور الصفحة الجديدة، فإذا بي أسمع عمّي حازم يصرخ في وجه جدي برعونة أجفلت عظامي:

ـ لاااااا.. هذه المرة لن نسمح لك، فقد (تخنّتها) أكثر من اللازم، فأنت تُضحّي برزقي ورزق أخي هكذا مجاناً.. مترين..؟! تُعطي جميل سمعان مترين من أرضنا دون مقابل..؟! لماذا..؟ كي لا يكون سورُ بيته الذي يبنيه في أرضه مائلاً..؟ وما ذنبنا نحن إن مال أو ذهب إلى الجحيم..؟

لأول مرة أسمع القهر يسيل من صوته، ينساب مع كل حرف كما الدماء

من جرحٍ مفتوح:

ـ قلتَ لي لن تسمح لي يا حازم.. يا كبير..؟

وتوقف لحظاتٍ كأنما ليبتلع دموعه ثم تابع:

ـ أضحّي برزقك ورزق أخيك..؟ أتُراك نسيت أن الأرض أرضي، والجار الذي تريد حرمانه من حقه عليّ جاري..؟ أم أنك أحلتني على المعاش، أقلتني من منصب الأبوّة أولاً وصاحب الرزق ثانياً..؟

وبدأ ينشج ويسعل بشدة، ناوله عمّي كوب ماء، ابتلع رشفة منه، ثم نظر في عينيه وقال:

ـ سامحك الله يا ولدي يا حازم، سامحك الله.. أتدري يا بنيّ أني تخيّلتُ بيت جارنا وقد اكتمل بناؤه دون أن أمنحه ما طلبه مني لتصبح أرضه مستطيلاً سويّاً، ورأيتُ ذاك البيت مطعوناً في خاصرته اليمينية الملاصقة لأرضنا.. جلدني المنظر المُشوّه، وجعلني أغوص داخل ثيابي حياءً من نفسي ومنه ومن كلّ من يدخل ذاك البيت، فأقسمت أني لن أسمح بذلك ومنحتُه المترين المطلوبين، أراد الرجل أن يدفع لي ثمن ما أعطيته، لكني عرفت أنه استدان المال ورهن سوار ابنته الأرملة لحين سداد الدين، فهل آخذه يا ولدي.. ها..؟ هل تراني نذلاً إلى هذه الدرجة..؟

وغرق بنشيجه من جديد، فلم أتمالك نفسي، دخلت عليهما مسرعاً فباب الغرفة كان مفتوحاً، وكلّ من في البيت يسمع مثلي ما يحدث، حضنته بلهفة، لثمت رأسه ويديه وأنا أقول له:

ـ افعل ما تريد يا جدي، فالأرض والبيت ونحن جميعاً ملكك وطوع يمينك.

ورشقتُ عمي بنظرة عتب حادّة، فأزاحني بعنف من طريقه وخرج وهو يزمجر:

ـ والله عال.. أنت يا ولد ستقرّر عنا ومازال وجهك ناعماً كوجوه البنات..؟

تلمّستُ وجهي الذي بدأ زغبه يقسو، لكنّ الغضب عينُه عمياء كما يقول جدي، فكيف لعمي الذي لم أره إلّا غاضباً مذ فتحت عيني على الدنيا أن يرى ما طرأ على قسماتي وروحي من تطورات..؟

....

أبخرة الحزن تتكاثف في طبقات رأسي، تتشكّل غيمةً حبلى بمطرٍ ليس كالمطر.. سارعتُ بالانتقال إلى آخر صفحة من تاريخك يا جدي قبل أن يتمزّق رحم تلك الغيمة داخل جمجمتي، فيقذف في تلافيفها مكنوناته:

كنتُ في زيارة لبيت جدي مع امرأتي وولديّ، وبعد العشاء ناداني لأجلس معه ومع أخيه جدي الثاني الذي يكبره بعامين فقط، وكان الحديث بينهما عتاباً، لكنه من نوعٍ خاصّ، وله مذاق آخر هذه المرة، عينا جدي الثاني تنضحان حناناً وهو يقول لأخيه:

ـ والله يا أخي أنا مقهورٌ عليك..

ـ ولماذا يا أخي..؟ أنا بأحسن حال والحمد لله ..

قال جدي بحيرةٍ باسمة، فتنهد أخوه بألم وقال:

ــ أخلاقك لا يختلف عليها اثنان في قريتنا، لكنك مقصّر بحق ربّك ونفسك..

فنحن يا أخي قدمٌ في الدنيا وقدمٌ في الآخرة، فغداً عندما تموت كيف سيكون حالك وأنت لصلاتك مهمل..؟ خسارة كبيرة يا أخي أن يكون مثلك مهملاً لصلاته.

ابتسم جدي بسخاء وهو يقول:

ـ أتظن يا أخي أن ربي الكريم سيرمي تاريخي كله في الفضاء، وينظر فقط إلى نقصي، وهو يعرف أنه مُجرّد كسل وتقصير ليس إلّا..؟ اطمئن يا أخي، فأنا واثق أن الموضوع سينتهي بفركة أذن..

أغلقتُ السجلّ على عجلٍ وهرعت ملهوفاً مذعوراً إلى قبر جدي، والخوف يُصوّره لي كومة هباب، أقف عليه خاشعاً، أقرأ الفاتحة لروحه، ثم أجثو عند رأسه وأسأله: تُرى كيف أنت الآن يا جدي..؟ وهل انتهى الموضوع فعلاً بفركة أذن..؟

الضياع



منصور عيد الحاتم*

يتردّدُ موسى على مسجدٍ قريبٍ من جامعةِ الخرطوم، وقد أبدى اهتماماً كبيراً بحضورِ صلاةِ الجماعة فيه، ممّا استرعى انتباهَ خطيبِ المسجدِ، فأهداه كتاباً في فقهِ ابنِ تيميّةِ. فتحَ الشيخُ الكتابَ وراحَ يقرأُ في مقدّمتهِ بعضَ الأسطرِ بينما موسى في هذهِ اللحظاتِ ذاهلٌ عنهُ.

يخرجُ من الجامع، فيرى بائعَ الفستقِ قريباً من بابهِ، ألقى التحيةَ عليهِ، وتناولَ ثلاثَ حباتٍ من الفستقِ الساخنِ؛ "صحّة وعافية" قالَها البائعُ استرعى انتباهَ موسى فراشةٌ حطّتْ على كتفِ البائعِ وحامتْ حولهُ التفتَ إليهِ موسى وقالَ لهُ: هذه بشارةُ خيرٍ. أيُّ خيرٍ يا رجلُ!.

عبرَ موسى الزقاقَ رأى الناسَ فيه يروحون ويجيئون والباعةُ ينادون على بضاعتِهمْ، وتمرُّ النساءُ محجباتٍ أمامَهُ. فالغريبُ إذا مرَّ في هذا الزقاقِ لا يكادُ يفهمُ شيء، لهجاتُهُم غريبةٌ، يظلُّ هذا الطقسُ منْ شروقِ الشمسِ حتّى غروبها، كلُّ الأشياءِ لنْ يتغيّرَ شيئاً هنا حتّى قبلَ أنْ يعتادَ عليها المرءُ، لم تكنْ أحلامُ الناسِ متشابهةً، ألفَ وجودَهُ، كانَ يفكّرُ كيفَ أضاعَ وقتَهُ في الخرطومِ، فالبطالةُ متفشيةٌ، وقليلٌ مَنْ حالفَهُ الحظُّ وعثرَ على عملٍ فيها.

يغرقُ في حزنٍ عميقٍ اختطَّ لنفسَهُ نمطاً وعادةً، فالحياةُ أجبرتْهُ على استشفافِ آفاقٍ لم يفكرْ بها مسبقاً، أكثرَ من قراءةِ للقرآنِ والسيرةِ النبويّةِ، الجميعُ هنا متعطشون لكلِّ جديدٍ أمّا هو لن يتخلّى عن أحلامِهِ في إقامةِ خلافةٍ

---

* عضو جمعية القصة في اتحاد الكتاب العرب.

إسلاميّة، وهمٌ سيطر عليه. على الرغمِ من عدمِ قدرتهِ على تركِ بصماتٍ في الأمكنةِ التي يمرُّ بها أو يغيّرُ مجرى حياتِهِ فعليهِ أنْ يظلَّ باحثاً عن الحقيقة ولو أجمعَ عليها الكونُ بأكملِهِ، فلمْ يجدْها إلاّ في الإسلامِ فقطْ. انخرطَ في هذا الوهمِ حتّى أذنيهِ يفكرُ أحياناً بصوتٍ مسموعٍ، في الشارعِ الرئيسِ نساءٌ ورجالٌ يسيرون بحركاتٍ منضبطةٍ متأنيّةٍ حيناً، ترتفعُ أصواتُهُم وتكثرُ إشاراتُ أيديهِم ورؤوسِهِم فمنْ يدخلُ هذا الزقاقَ، ولا يمكنُ أن يعودَ فيهِ على أعقابِهِ، حركةٌ دائمة لا تعرفُ السكونَ، ليسَ من السهلِ أن يكتشفَ ذاتَهُ في هذهِ الزحمةِ وتناقضاتِها، فعليهِ أنْ يفهمَ لغةَ الأشياءِ ويتعلّمَ فضيلةَ الصمتِ.

أغلبُ الأزقّةِ غيرَ مُنارةٍ ويتراكمُ فيها الغبارُ. شبابيك المنازل مفتوحة ومخلّعة، تضربها الريح ويدخلها الغبار؛ امّا الأبواب حدّث ولا حرج، هنا في أحزمة الفقر أكواخ بائسة يسكنها الحرمان والعوز، إلى جانب المرض الذي يفتك بهم ..

هام موسى على وجهه في شوارع المدينة التي لم تكن أفضل من الأزقّة هناك، يدخل المقهى ليحتسي فنجان قهوةٍ فيه، رأى على طاولة قريبة من الباب شاباً ملامحه غريبة، استأذنه بالجلوس قبالته على الطاولة، نهش التطفّل قلبه، فراح يسأل:

كأنّك لست صومالياً؟.

لا ... أنا سوريّ .

نهض عمر مجدّداً وصافحه بحرارة مرحباً به.

ما جاء بك إلى هنا؟.

حضرت لدراسة الطب في جامعة الخرطوم.

سكت موسى برهةً، داهمه شعور غريب.

وأنا أدرس في جامعة الخرطوم.

والد بشار درس الهندسة البيتروكيميائيّة في الاتّحاد السوفياتي وشهد مرحلة الانقلاب على الاشتراكيّة، بعثه حزبه على هامش الصراعات الفكريّة، أمضى خمس سنواتٍ دراسيّة خلالها تزوّج من ماريا التي درست صحافة وإعلام. محمد شاب متوسط القامة نحيل الجسم يميل لونه إلى السمرة، يعيش مع أهله

في قرية تبعد عشرات الكيلو مترات عن المدينة، يعمل أهله في الزراعة تنظم علاقتهم التعاون والألفة، حياتهم متشابهة في مفاصل عدّة، في لباسهم وطعامهم.

داره تقع في الحيّ الشرقيّ تدخلها من بوّابة كبيرة تفضي إلى ساحةٍ واسعة، تقوم الحظائر على الجانب الشرقيّ وبجانبها التبّان مملوء بالعلف، وقريب من الباب رانان مملوآن بالماء، لسقاية الدواب، وتقع خابية الشرب في الجهة الجنوبية، تحتفظ بالماء بارداً في الصيف، ففي القرية مدرسة واحدة ينتظم فيها الأطفال حتّى المرحلة الإعداديّة ثمّ ينتقلون إلى مدارس المنطقة أو إلى العاصمة.

الأمّ ربّة منزل تقوم بأعمالها اليوميّة، تنثر الحبّ للدواجن، وتنشر الثياب على حبل الغسيل الذي انقطع عدّة مرّات تنادي:

يا أبا محمد اربط الحبل.. يلعن هالعيشة، كفانا عذاب.

أولم أبو محمد ودعا أهل القرية احتفاءً بعودة ولده وزوجته ذات العيون الربيعيّة، شقراء رائعة القوام أحبّت محمد وتعلّقت به، وأنجبت منه (عمار وبشّار وبانا).

بدأ العمل في مصفاة النفط في طرطوس، خصص له ولعائلته منزل وسيارة خدمة. لكنّ الإحباط تسرب إليه بعد أن اصطدم بواقع يخالف كلّ ما آمن به من قيم. ناس يقبعون في قاع الفقر وآخرون يملكون القصور والأرصدة والسيارات وماركات الثياب والأحذية العالمية وسواها،

تزايد حيتان النهب والفساد من أثرياء الحروب، لا تعنيهم القيم الوطنيّة دينهم المال. هجر مجمد ما آمن به وانغمس في هذه البيئة الموبوءة، بعد أن استعرت الحرب، وانتشر الإرهاب، في الوطن، صار محمد واحداً من هؤلاء أجاد ثقافة المنافقة، فُتحت له الأبواب وانهالت عليه الهدايا والهبات.

اختلفَ مرّةً مع مسؤولٍ كبيرٍ، فدُعِيَ للتحقيقِ وفُتِحَ ملفُهُ، راحَ ينفثُ دخانَ سيجارتِهِ مثلما نفثَ حقدَهُ وعبثَهُ بمقدراتِ المجتمعِ دونَ وازعٍ، هربَ إلى خارجِ الوطنِ بعدما أُحيلَ إلى القضاءِ فصدرَ بحقّهِ حكمٌ، بالحجزِ على ممتلكاتِهِ وأموالِهِ وسجنِهِ عاماً كاملاً، والموقفُ المثيرُ الذي اتّخذتهُ زوجتِهِ ماريا قبلَ سفرِها إلى موسكو حينَ زارتْهُ لأولِ وآخرِ مرّةٍ قائلةً:

"لقد أضعتَ الطريقَ، كما أضعتَ حياتَكَ وأضعتَنا معكَ، سأغادر غداً إلى موسكو".

وصلَتْ ماريا موسكو ترافقها ابنتها ، عادتْ تعملُ محرّرةً في إحدى الصحفِ الواسعةِ الانتشارِ ، شاركَتْ بوعيٍ في الحملةِ ضدَ الإرهابِ ودافعَتْ بكلِّ قوّةٍ عنْ تدخّلِ موسكو في حربها ضدّه في سوريةَ.

في الخرطومِ التقى بشارُ معَ موسى بعدَ صلاةِ الجمعةِ ووطّدَ علاقاتِهِ معهُ، بعدَ فترةٍ دعا موسى صديقَهُ بشار إلى زيارةِ أهلِهِ في مقديشو. فمنْ يدخل مقديشو يدخُلها بعينِ المراقبِ من خلال الأزقّةِ الضيّقةِ وعلى جانبيها تجمعاتٌ بشريةٌ عشوائيّةٌ محرومةٌ وغارقةٌ في الفاقةِ والفقرِ، ينجذب أهلها إلى مفاهيمَ بدائيّةٍ عن العدالةِ المفقودةِ.

ظلّ الإنسانُ مصعوقاً في تلك المدينة. آلَمَ موسى مرضَ أمّهِ التي تعاني من قصورٍ في عملِ الكلى وقد أودى بحياتها وزواجِ والدهِ من امرأةٍ صغيرةٍ بالعمرِ أذاقتْ موسى وأختُهُ فاطمةُ العذاب ، حتّى اضطرّا لتركِ بيت أبيهِ واستئجارِ غرفةٍ في أحدِ أحزمةِ الفقرِ المنتشرةِ في كلِّ مكانٍ.

لا يمكنُ وصفُ مشاعرَ موسى عندَ حفافِ اللحظةِ الراعفة، الريحَ تنشطُ حاملةَ الأتربةَ والأوراقَ المتطايرةَ، يأسٌ وقنوطٌ سيطرا على حياتِهِ خاصّةً بعدَ انفجارٍ طالَ وزارةِ الدفاعِ وإصابةِ أبيهِ الذي يعملُ سائقاً فيها بجراحٍ بليغةٍ أدّتْ إلى قطعِ قدمِهِ.

أُلقي القبضُ على موسى معَ مجموعةٍ دينيّةٍ وأُدعَ في السجنِ أمضى فيهِ عاماً كاملاً يلعقُ فيها ألمَهُ بصمتٍ وتلتمعُ على جبينِهِ قطراتُ العرقِ الباردِ وفي عينيهِ زوغاناً لا يفارقُهُ.

ظلّ موسى محاصراً تائهاً غريباً خطراً ، منحطّاً ، على الرغمِ من جمالِ سحنتهِ لكنّهُ حقودٌ جبانٌ، فأمثالُهُ يكذبون ويقتلون ويشتمون العالمِ كما يرونهُ مثقلاً بالحرمانِ والقتلِ، اللعنةُ عليهِ. .

عالمٌ الصراخِ والضجيجِ والنهبِ، شرّدِ أولادنا في الأزقّةِ الملتويةِ، خرجَ هذا من فمِهِ الجافِ الضائعِ فوقَ الشطآنِ المهجورةِ. لا وجودَ لماضيهِ، كلّ شيءٍ أمامَهُ حاضرٌ، التشرّدِ والضياعُ ممّا يجعلُ الناسَ فيه ذئاباً.

كانَتْ فهيمةُ تراقبَهُ حين تراهُ عائداً متعباً تناديهِ، يلتمعُ صفانِ من أسنانهِ البيضِ، ترغبُ أنْ تدغدغَ نقطةَ ضعفهِ صارَ يسمعُ صوتُها دونَ أنْ يراها ،

لا يستعجلُ التوقّفَ لوّحتْ لهُ بمنديلِها، تجاوزتْهُ في الزقاقِ، عادَ قلبُها إلى الانقباضِ سرحَتْ بتفكيرِها غذَّ السيرَ وراءَها، شدّتْ قميصَها فوقَ ردفيها، تلمّستْهما، رفعَتْ خصلاتِ شعرِها، ارتبكتْ، سرى في جسدِها خدرٌ قذفَ بها بعيداً إلى الأعماقِ داهمَ الظلامُ مشاعرَها رنَتْ السكينةُ على نفسِها الهواءُ الجافُ تغلغل في كيانِها، تقصّفتْ ركبتاها، مرّتْ بها سياراتٌ وجماعاتٌ يتبادلون الضحكاتِ والأحاديثَ المتقطّعَة، بدا جسدُها منهكاً ودّتْ لو التقتْهُ في غرفتِهِ على انفرادٍ، ارهقتْها الحيرةُ وعاودَها الذهولُ، تملّكها الهذيانُ ظهرتْ منها ابتسامةٌ هازئةٌ، أغمضَتْ عينيها تراءتْ لها أرضاً مقفرةً ومدافنَ للموتى........

اشتدّتْ الريحُ وأطاحَتْ بكولباتِ الصفيحِ على جانبي الزقاقِ، استوقفَها موسى جذبَها إليهِ، قبّلَ شفتيها المرتعشتين، أمسكتْ بيدهُ حتّى نهايةِ الزقاقِ أدهشتْهُ نظراتُها المتفرّسة ابتسمَتْ لهُ بعذوبةٍ زايلَها الاشتهاءُ الانثويّ على الرغمِ من رفضِها لآرائِهِ المتشدّدةِ، عادا بعدَ أن بدأتْ خيوطُ الظلامِ تغتالُ آخرَ ضوءٍ من النهارِ.

تنامُ فهيمةُ ساعةً ثمَّ يسحبُها بساطُ النعاسِ وتظلُّ تتقلّبُ في فراشِها يرهقُها الأرقُ، بينما كانَتْ تفسدُ على أبويها فعلاً يرغبون في ممارستِهِ تلكَ الليلةِ.

رأتْ في حياتِها رجالاً كذبة وسفلة وهمْ موجودون في كلِّ مكانٍ مثلِ الجرذانِ والعناكبِ على الرغمِ من مواطنَ الضعفِ عبرَ نزواتِهم الكامنةِ، فهي تعيشُ هذا الشعورُ، ما أعمقَ الحزنَ في قلبِها!.

خالطَها وهمٌ، حينها رأت العالمَ خُلِقَ للكبارِ فقط، أمّا الصغارُ فيهِ فتاتٌ تقتاتُ البؤس والحرمان، يشعرون بالحياةِ الكريمةِ، يسقطون في منتصفِ الطريقِ وعلى الأرصفةِ السوداءِ تعباً وسعياً وراءَ لقمةِ العيشِ، تبلّدَ الظلامُ أكثرَ في دواخلِها ارتضتْ ان تتزوّجَ من موسى الذي استطاعَ إقناعَها بأفكارِهِ على الرغمِ من معارضتِها السابقةِ لهُ، تمَّ ذلكَ بعدَ خروجِهِ من السجنِ بثلاثةِ أشهرٍ.

ظلَّ حاضرُها لا يختلفُ عن ماضيها حمماً تقذفُها براكينَ نفسِها المتعبةِ، تذكّرتْ يومَ اغتصابِها من كهلٍ في سنِ اليأسِ. فهيمةُ لا يغريها الفعلُ الجنسيُّ ولا تشعرُ بالاشتهاءِ حتّى معَ زوجِها تنفذّهُ بصمتٍ إذا ما اقتنعَتْ بهِ. مثلما أقنعَها بجهادِ النكاحِ الذي حملَها على القرفِ وأسقطَها في القاعِ عاجزةً عن النهوضِ منهُ

اتفقَ موسى وبشارُ أن يغادرا مقديشو إلى بيروتَ لينضمّا إلى الجهادِ في سوريةَ من أجلِ قيامِ دولةِ الخلافةِ واصطحب فهيمةَ معهُ.

وصلَا إلى بيروتَ مكثا فيها أياماً حتّى رتّبت لهُما جماعةُ لبنانيّةُ تعملَ في تجنيدِ الإرهابيين ونقلِهم إلى تركيا، في غازي عنتابَ نُقِلَتْ فهيمةُ إلى مكانٍ خاصٍ بالمجاهدين أمّا موسى وبشارُ أمضيا شهراً في التدريبِ بعدَها حُملَا إلى حلبَ.

اشتدّت المواجهاتُ بينَ الجيشِ السوريِّ والإرهابِ التكفيريِّ في مدينةِ حلبَ. في هذا الوقتِ خرجَ محمدٌ من السجنِ وراحَ يسألُ عن ولده بشار الذي التحق مع المسلّحين في حلبَ ولمْ يُعرفْ عنهُ غيرَ ذلكَ. بينما ماريا لمْ تعدْ تسألُ عن زوجِها وابنِهِ بشار بعدِ اندحارِ الإرهابِ وتحريرِ حلبَ منهم.

شعرتْ بقرفٍ ومذلّة، جهاد. أيّ جهاد .. (جهاد النكاح)

من أفتى بذلك؟

مرميّةٌ كخرقةٍ باليةٍ في برميلِ القمامةِ، فتكَ بها مرضُ نقصِ المناعةِ (الايدز). ضحيّةٌ في كفنِ خيانتِها، واهمة ظنّتْ بأنْ تجدَ لدى موسى مساحةَ حبٍّ، ولّى إلى غيرِ رجعةٍ، وهي متروكةٌ تواجهُ مصيرَها في إحدى الزوايا الميتةِ للنسيانِ الأبديِّ، تقتاتُ مرارَ التقزُّزِ والانهيارِ.

دمشق /2020/12/12/

فحيح الأفاعي



هدى وسوف*

يتقلب في السرير، يغير وضعية نومه، ينهض بجسده، يجلس نصف جلوس، ثم يعاود الانزلاق تحت الغطاء الشتوي، فما يزال الوقت باكراً على النهوض لكنه لا يلبث أن يبعد الغطاء بنزق، وبضربة واحدة من قدميه يصير اللحاف على الأرض، يخرج إلى الشرفة غير آبه بالطقس البارد، يعطي وجهه للنسمات اللاسعة، يرنو إلى السماء، يتنهد ويردد بصوت مسموع، ساعدني يا رب، هي ذي حاله منذ ثلاث سنوات، هذه السنوات وحده يعرف ثقل شهورها وأسابيعها ويعيش رتابة نهاراتها وعذابات لياليها الطويلة، وصباحاتها المستفزة... الصباحات التي يستيقظ فيها دوماً على ذات الفحيح، فحيح الأفاعي التي يحس بها تتلوى في داخله وتنفخ سمومها في خلاياه، تدمي عقله وفكره، وتغشى عيونه، فلا يعود يرى إلا أجساداً عارية لنساء ضاحكات، يقترين ثم يبتعدن باستفزاز..

يبذل جهداً ليطرد الوجوه الجميلة والصور والرؤى، التي يعرف أن دماغه يخزنها من مشاهدات النت، عندها يثور غضبه فيلعن الحضارة والانترنت ويلعن امرأته وحظه العاثر..

لقد تبدلت حياته وانقلبت منذ ذاك اليوم المشؤوم، يوم الحادث الذي حول زوجته إلى امرأة مقعدة، حبيسة كرسي متحرك.

يلقي سبابه وشتائمه على أختها ويعتبرها المتسببة، فهي التي طلبت وألحت على زوجته لترافقها في تلك السفرة لأمر يخصها، وماذا كانت النتيجة أنها لم تصب بأذى، فقط بضع رضوض أقعدتها في الفراش لأيام، ثم تعافت وعادت إلى

* قاصة سورية.

حياتها كأن شيئاً لم يحدث، يحمد الله أن صغيرته نجت دونما خدش، وقد عثروا عليها مرعوبة خلف مقعد السائق الذي شكل لها غطاء وحماية من الصدمة..

كذلك نجا السائق وكتبت له السلامة، وتحرك بعد شفاء ساقيه من الكسور، في حين بقيت زوجته هي المتضررة الوحيدة جراء اندفاعها خارج السيارة، متحولة لكومة مرمية على الأرض، ولم يفلح الأطباء رغم جهودهم الخارقة في جعلها تمشي مرة ثانية، كانت الإصابة تهتكاً وقطعاً في النخاع الشوكي..

إن استعادة تلك الفترة وذكرياتها الموجعة في مرحلة العلاج وخيبات الأمل بالشفاء يسحقه من الألم، ولم يتوقف الأمر عند الوضع الجسدي وإنما راحت التداعيات النفسية والانهيارات تظهر لاحقاً على الزوجة الصبية التي لاذت بالصمت وتوقفت عن الكلام عمداً، وهجرت صغيرتها التي صارت في رعاية جدتها.. ماذا في وسعه أن يفعل، كلاهما صغيران في العمر، شابان في مقتبل العمر هي في الخامسة والعشرين، وهو في الثلاثين، يحب زوجته ومن أجل هذا الحب لم يأخذ برأي أمه التي دفعته وشجعته على الزواج ثانية، إنه يرفض أن يقترن بامرأة أخرى كي لا يطعن أنوثتها ويزيد في وجعها..

منذ وقت وهو يسعى بكل طاقته ليروض الأفاعي اللعينة، أفاعي الرغبة التي لا تهدأ والتي يجن جنونها في الأصباح، لا يعرف لماذا تستعر صباحاً بالتحديد، ويشعر أن الأمور تزداد سوءاً في الأيام الأخيرة لا سيما بعد حديثه مع أنور، زميله في العمل، والمعروف بكثرة غرامياته وعلاقاته ومغامراته النسائية، أنور الذي يحرضه للخوض في مغامرة فحواها التعرف على امرأة أخرى مردداً عباراته المعتادة مثل: يا أخي لا تتزوج عليها، لكن حرام عليك أن تبقى هكذا دون نساء، هل تنام في الليل، هل تستطيع أن تغفو؟ انظر إلى حالك، إلى ذبولك. حاول أن يتهرب متذرعاً بأنه لا يملك المال الفائض ليصرفه على النساء، ثم إنه يحب زوجته، ولم يعرف في حياته غيرها ولا يريد..

لكن أنور أخذ يسهّل الأمر عليه قائلاً: حبيبي رجاء توقف عن مثالياتك، كن واقعياً يا رجل، إنها متطلبات الجسد، الجسد لا يرحم، يريد حقوقه، ومن ناحية المال، لا تهتم، يوجد عندي لقطة، شيء روعة يفوق الوصف، ودون تكلفة زائدة..

هذا الصباح حسم أمره، مدفوعاً بأشواقه، إنه يشتاق لجسد امرأة دافئة تحضنه بين ذراعيها، يشتاق لعطر أنثى تفرد له حسنها، لشعر امرأة يدفن أنفاسه المحمومة بين خصلاته، حزين لحال زوجته، لكنه يائس منها.

كل ما قيل له كان يغريه ليخطو خطوته، فتاة في العشرين، شعر ذهبي اللون، بشرة حليبية ناصعة البياض، جسد متناسق متماسك وجميل..

قبل أن يغادر بيته، تطلع إلى المرأة الجالسة على كرسيها تتابع التلفاز بصمت، قال لها دون أن ينطق سامحيني.. أغلق الباب بهدوء ومضى إلى صديقه العازب الذي يقطن على أطراف المدينة في بيت شبه منفرد وسط بستان من الحمضيات، والذي ما إن رآه من النافذة حتى سارع وفتح الباب، مشيراً له بغمزة من عينه إلى إحدى الغرف المغلقة..

اتجه إلى الباب المقصود ونقر بأصابعه معلناً عن مجيئه، وبطرفة عين صار في الداخل ولم تمضِ سوى دقائق معدودة حتى خرج مكفهراً كمن أصابه مسٌّ، وسارع باتجاه الباب الخارجي، وعندما لحق به صاحبه مستغرباً، محاولاً الاستفسار عما جرى، ما بك؟ لماذا خرجت بهذه السرعة؟ لا تقل لي إنها لم تعجبك؟

بيد أنه لم يرد، لوّح بيده مودعاً وانطلق مغادراً، اتخذ درباً ترابياً، فرعياً ما بين الحقول والبساتين، عازفاً عن الذهاب باتجاه الطريق الرئيسي حيث السيارات التي ستقله إلى المدينة..

سارع الخطا في البدء، لكنه أخذ يهرول بعد هنيهة، وكأنه هارب من عدو يطارده، كان الطقس بارداً، وأخذ هواء كانون الثاني يصفع وجنتيه، ويلفح عنقه وهو يركض دونما هدف محدد، فاتحاً يديه وصدره للريح حتى شعر بالتعب، فاختار شجرة برتقال كبيرة وألقى بجسده المنهك عند جذعها الرطب، أغمض عينيه بضع ثوان، ثم فتحهما متطلعاً إلى الثمار النضرة الناضجة، وعبرها رفع بصره نحو الفضاء صوب السماء وغيومها الرمادية الحزينة، مستنجداً بالقوى الإلهية، متسائلاً بداخله، منادياً: يا إلهي من هو المسؤول عن كل هذا البؤس، وهو يستعيد طيف الصبية التي غادرها على عجل، حضرت ملامحها الملائكية البريئة، حضرت اللحظات القليلة التي جمعته بها، والتي كانت كافية لأن تحطم آخر ما تبقى في روحه من سكينة وسلام..

الفتاة الجميلة التي كانت تجلس على طرف السرير بخجل، بحياء وانكسار، عيناها إلى الأرض، كتفاها منحنيتان، كل ما فيها يشدها إلى الأسفل، شعرها الأشقر المتدلي خلف ظهرها كذيل حصان، عيناها العسليتان الناعستان ورموشهما الكثيفة، أيضاً كانتا نحو الأسفل، كانت تجلس محاطة بالظلال، أمكنه أن يرى ألوان وأنواع الظلال التي تحيط بها وتسورها، استطاع أن يرى ظلال الحاجة والفقر والجوع والخوف والوحدة والحرمان التي تظللها وتلفها وتخيم عليها.. تمكن أيضاً أن يرى الجسد المنحوت، والخصر النحيل الذي تأمله عندما وقفت، وفستانها الناعم زاهي الألوان، وساقيها الممتلئتين المصقولتين، والبراءة التي تغلف كل هذا الجمال..

يغمض عينيه بأسى ويستعيد أيضاً وجه الكائن الصغير الذي كانت تحضنه ويحضنها بقوة، يتشبث بها بذراعيه كلتيهما وتتشبث به فلا يعرف من يحضن من، ومن يتشبث بمن، ومن يحتمي بمن، وعندما تطلع إلى الطفل مستنكراً وجوده ومستغرباً، محاولاً أن يهرب من نظرة عينيه الخائفة، وقد أخذ بالبكاء وازداد التصاقاً بأمه إثر دخوله..

حينئذ سارعت لتقول: سيأخذه أنور الآن..

يردد في داخله، أنور، لعنة الله على أنور... الآن وقد مضت قرابة ساعة على مغادرته المكان، ما يزال يشعر بأن تلك العينين تلاحقانه بحدة، يستعيد اللحظة التي شعر فيها بأن كل أفاعيه قد هدأت واستكانت، عندما سألها بدهشة: لماذا أنت هنا؟ ليأتيه جوابها: هاربة من الحرب والموت والجوع..

يتلكأ في وقفته، يدور حول نفسه، يتلفت يميناً ويساراً، هارباً من عيون طفلها الذي لا يبدل نظرته، لا يزيح عينيه، يسمرهما في وجهه، يغرزهما في روحه في وجدانه، في ضميره، فيتحولان إلى مدية حادة النصل تخترقانه بحدة، تسبرانه تلتقطان كل أفاعيه المجنونة، تقطعان رؤوسها فتهمد أجسادها التي كانت دائمة الحركة والتلوي..

ينهض ويمشي بخطى هادئة إلى طفلته التي شعر بشوق وحاجة لاحتضانها ..

يوميات أبو أديب



صالح السودة

وصلت الحافلة التي أقلت أبا أديب إلى القرية عند الساعة الخامسة والنصف مساءً، وكان الليل قد أرخى ستاره على البلدة بسواده المظلم وعتمته الموحشة!!

فالقمر غادرها باكراً ولم يبق له أثر خلف الغيوم الداكنة التي غطت السماء بكثافتها حاملةً معها الخير والعطاء لبني البشر..، والمصابيح المتدلية من رؤوس الأعمدة، والتي علق بعضها على جدران المنازل لم تصحوا من غفوتها بعد!؟

فالحرب التي مرت على البلاد منذ عدة سنين أنهكت قواها إثر الدمار والخراب والنهب والسرقة!؟

ما جعلها تصاب بالكسل والخدر طوال هذه الفترة من الزمن، حتى أصبحت لا تعمل لأكثر من أربع أو خمس ساعات متفرقات يومياً!!

وفي بعض الأحيان يمنحها المسؤول في المناطق الفقيرة استراحة قصيرة تقارب الأسبوع أو يزيد!؟

لذا استعان الناس بالمصابيح التقليدية "اللدات" التي تعمل عن طريق تخزين الطاقة الكهربائية!!

كانت الحافلة تسير الهوينى الهوينى وبطء شديد لأنها حشت في قلبها حملاً ثقيلاً من الناس قياماً وقعوداً حيث تجمعوا وتزاحموا في محطة الانطلاق بعد انتظار طويل، وكانت هي الوحيدة التي بقيت تعمل على الخط!؟

أما باقي الحافلات فقد توزعت على محطات الوقود طوابيراً طويلة تنتظر مخصصاتها من "المازوت"!!

على اليمين هناك من فضلك معلم قال أبو أديب للسائق، وهو يحمل أمتعته التي اشتراها من الأسواق الشعبية معلناً النزول في أقرب موقف إلى بيته!؟

وعندما توقفت الحافلة في المكان المشار إليه، فتح الباب الذي هبط منه الرجل فاستقبلته موجة برد اشتقت من شهر كانون الذي يطلق عليه "فحل الشتاء" لأنه أقوى أشهر فصل الشتاء برداً وصقيعاً!!

حيث كان أجدادنا قديماً يجمعون حاجاتهم من المأكل والمشرب ويخزنونها في منازلهم داخل غرفة خصصت لهذا الغرض تدعى "بيت المونة" تحسباً لتلك الأيام الصعبة، ومن أهم ما يحتفظون به كان الحطب طلباً للتدفئة وصنع الطعام حتى أصبح "المازوت والغاز" بديلين لذلك في هذا العصر.

مشى أبو أديب في ظلمات الليل والعتمة الموحشة حتى بلغ البيت، ولما طرق الباب فإذا بزوجته ترحب به شاحبة الوجه مكفهرة، والأولاد تحت الأغطية يلتحفونها درءاً للبرد وقسوته!؟

لقد نفد المازوت الذي كان في حوزتنا والأولاد يشكون البرد الشديد حتى بدأ المرض يتسلل إلى أجسادهم لأن المدفأة لم توقد من يومين!!

افعل شيئاً أرجوك من أجل الأطفال؟! تابعت المرأة قولها لزوجها والدموع تبلل خديها. هدئي من روعك يا امرأة، ما العمل برأيك قال أبو أديب بعد أن جلسا، وتابع القول: لقد مر أكثر من سنة على حجز دورنا عند الشركة المختصة بتأمين الوقود، ولم نحصل على مخصصاتنا منذ سنة ونصف وهم يتلاعبون بعواطفنا وعقولنا، ولو أنك ترين سيارات النقل والحافلات مصطفة في الشوارع طوابير مثل أحجار الأرصفة التي رصها بنّاء لم يتقن المصلحة، وهم ينتظرون يوماً أو يومين كي ينالوا حصصهم من "المازوت أو البنزين"، عدا على ذلك معاناتهم من ارتفاع الأسعار أضعافاً مضاعفة جراء احتكارها قبل من الطامعين المستغلين

للأزمات، وتبع ذلك المواد الغذائية والصناعية، ما جعل الناس يشكون الفقر والجوع والبرد..

كانت الحرب التي تعرض لها وطننا الحبيب من قبل الدول الأجنبية والصهيونية المعادية سبباً رئيساً وأساسياً في كل ذلك إذ أنتجت الدمار والخراب وسرقة خيرات البلاد وثرواتها ومقدراتها وحرمت الأهالي من التمتع بها وأجبرتهم على الهجرة والتشرد من بلادهم وديارهم كما حدث معنا منذ عشر سنين يا حبيبتي!؟

ثم التفت أبو أديب إلى يمينه حيث الأولاد وزوجته فوجدهم غارقين في نوم عميق، وأحلام بطعم العلقم مع ازدياد الأسعار يوماً بعد يوم.

وطني ليسَ صَدىً يقرعهُ طَبْلٌ



نبيل قصاب باشي*

وطني يا صاحِ على ناصيةِ فضاءٍ نُجومِ الدُّنيا يفرشُ في الكونِ قِبابَهْ

وعلى كُلِّ شُجيراتِ حقولِ الأرضِ يُهَدْهِدُ أعنابَهْ

وعلى كلِّ مسافاتِ الأرضِ العطشى وطني بحرُ حقولٍ مِنْ دُرٍّ يَسْكُبُ في الأرضِ عُبابَهْ

وبصوتِ عَنادلِ كُلِّ خمائلِهَا .. وطني عَزْفُ رَبابَهْ

وعلى شفةِ الدَّهرِ أغاني شَبَّابَهْ

حاولْ يا صَاح بأنْ تُقنعَ عقلَ ذُبابَهْ

حاولْ أنْ تُقنعَهَا أو تُقنعَ مجنوناً في المشفى النفسيِّ بأنَّكَ أعقلُ منهُ وأنَّكَ في عِلْمِ الأَمْرَاضِ العقليّةِ علَّامَهْ

حاول أن تُقنعَهَا أنَّ الزهرةَ أبشَعُ من أوساخِ قُمامةْ**

حَاولْ أنْ تُقنعَهَا أنَّ الشمْسَ الوهَّاجَةَ لا تُشْرِقُ إلا في قلبِ الليلِ الضَّارِبِ في الكونِ قَتَامَهْ

حَاول أن تُقنعَهَا أنَّ مخالبَ ضِرْغامٍ ليستْ إلا في ظُفُرِ النَّمْلِ قُلامهْ

---

* أديب سوري.

** مضمون هذا المقطع مستوحى من قول غيفارا : "إذا استطعت أن تقنع ذبابة بأن الزهور أفضل من القمامة حينها تستطيع أن تقنع الخونة بأن الوطن أغلى من المال ".

حَاولْ أنْ تُقنِعَها أنَّ عُوَاءَ الذِّئبِ هَدِيلُ حَمَامَهْ

حَاولْ أنْ تُقنِعَها أنَّ الوَرَمَ السَّرَطانيَّ الأسودَ في خَدِّ الغادةِ شَامَهْ

حَاول أن تُقنعَها أنَّ الرجلَ إذا ما بلغَ التسعينَ منَ العمرِ استوفى في العمرِ شَبَابَهْ

حينئذٍ تُقنعُ في كَفَّي السَّبَّابَهْ

أنْ تشهدَ أني أكْفُرُ في وَطَنٍ يلعنُ أحبابَهْ

حينئِذٍ تُقنعُ أعشابَ الأرضِ بأنَّ نَضارَتَها لا تَتَألَّقُ لولا تَسْكَابُ سَحابَهْ

حينئذٍ تُقنعُ كلَّ خؤونٍ أنَّ الوطنَ الغالي أغلى منْ أموالِ الأرضِ جميعاً ..

بل أطيبُ منْ خمرٍ عَطَّرَ في الكأسِ حَبَابَهْ

حينئذٍ تُقنعُني أو تقنِعُها أنَّ عجائبَ هذي الأرضِ السبعَ خَوَارِقُ طفلٌ يَصْنعُ منها أَلعَابَهْ

*****

وطني ياصاحي فاكهةُ الجنَّةِ في الدُّنيا بلْ أَطيبُ رَوْحاً وَرَياحيناً .. فتذوّقْ مجناهُ وسَلْسِلْ عُنَّابَهْ

هلْ تُقنعُني أنَّ الجفنَ جَميلٌ في وجهي إنْ فَقَدَ بعينيْ أهدابَهْ؟

وطني مرآتي في كلِّ صباحٍ ومساءٍ ألمحُ فيهِ أهْدَابيْ فَأُمَسِّحُ في عَيْنَيَّ تُرابَهْ

ألمحُ فيهِ مَرَاعي ماشيةٍ خضراءَ وأسمعُ في مرعَاهَا نَاياتِ الرَّاعِي وربابَهْ

وطني ليسَ غُصَيْناً منْ شجَرٍ عَارٍ بلْ وطني غابَهْ

وطني بُسْتانٌ مضفورٌ منْ أَشْجارٍ عَرَّشَ فيها الغيمُ عَنَاقيدَ دَوَالٍ أَنْهَلُ منها تَسْكَابَهْ

وطني قَارُورَةُ خمري الصَّهْبَاءُ عصَرْتُ سُلافتَهَا منْ كلِّ خَمَائلِهِ الخضراءِ منَ "القَامشلي" حتّى أقصى "حُورانَ" فما أعذبَ في ثغري أعنابَهْ

إني واللّه لَيُسْكِرُني أنْ ألعقَ مِنْ فِيهِ لُعَابَهْ

لو كانَ الحنظلُ في فمِهِ لترشَّفْتُ رُضَابَهْ

لو كانَ غُراباً يَنْعِقُ ما أخرستُ نُعَابَهْ

وطني في السرَّاءِ وفي الضَّرَّاءِ أُقبِّلُ نَعْليهِ وأنهلُ منْ شَفَتَيْه عِذابَ تَصَابيهِ وعَذابهْ

لو كانَ مَفَازةَ صحراءٍ منْ قَفْرٍ ما عِبْتُ يَبَابَهْ

لو كانَ بحاراً تعصفُ فيها الأمواجُ الهوجاءُ وتذرُوها في عينيَّ لما أبغضتُ عُبَابَهْ

لو كان يدبُّ على أرضي وَحْشاً مُفترساً لحضنتُ بهِ الحبَّ وما كسَّرْتُ لهُ أنيابَهْ

لو كانَ ولو كانَ ولو كانَ لما ولَّيْتُ لهُ الأدبارَ وما أغلظتُ عِتابَهْ

وطني إنْ كانَ لقلبيْ تَرَحاً أو فَرَحاً .. ضِيقاً أو فَرَجاً مهما كانَ وكانَ وكانَ فكيفَ لأقلامي أن تُحْصِيَ أطيابَهْ؟

لو كانَ البحرُ مِدَاداً ليَرَاعِي الفيَّاضِ لنَفِدَ البحرُ ولو جِيئَ بمثلِ مَدَاهُ مِدَاداً ما أدَّيتُ وفائي أو بعضاً مِنْهُ إليهِ وما وفَّيْتُ حِسَابَهْ

وطني يا صاحِ المرجفَ ليس أداةً للنفْيِ ولا للنهْيِ ولا للنَّصْبِ ولا خَزَّانةَ "بنكٍ" يعبثُ فيها النهَّابَهْ

وطني ليس نَكِرَةً أو مجروراً بحروفِ الجرِّ وليسَ مُنادى لمضافٍ بلْ هُوَ عَلَمٌ فاحْذَرْ أنْ تُخْطِئَ إعرابَهْ

وطني المفعولُ المطلقُ أنزلَهُ اللهُ الأعلى منْ أعلى علِّيّينَ ونمّقَهُ بنمارقَ منْ دُرٍّ وزرابيَّ وياقوتٍ وتعهَّدهُ بطيوبِ الفردوسِ الأعلى فتدبَّرْ آلاءَ "الرحمنِ" المبثوثةَ فيهِ وتفقَّهْ أطيابَهْ

لا تجْحَدْ نَعْمَاءَ مَغانِيهِ الغَنَّاءِ ولا تَتَأَوَّلْ أو تتمَحَّلْ أَوْشَابَهْ

وطني ليسَ صَدىً يقرعُهُ طَبْلٌ في حَفْلةِ نَصْرٍ أو لُعبةَ شَطْرَنجٍ أو كُرَةً تتدحرجُ بينَ الأرجلِ.. وطني تاريخُ فُتوحاتٍ ومُروءاتٍ فاقْرَأْ إنْ شئتَ كتابَهْ

وطني ليسَ حديثاً في المقهى يعبرُ في أفواهِ الكَسْلَى أو ثرثرةً بلهاءَ يُتَمْتِمُهَا حَكَواتيٌّ أبلهُ كيما يتسلّى أو كيما يُدهِشَ أصحابَهْ

وطني ليسَ قصيدةَ شعرٍ تَضْرِبُ في الإبهامِ مَعانيهَا أو خُطْبَةَ حَفْلٍ يَعْلِكُ فيها الوطنيُّ خِطَابَهْ

وطني ليسَ أحاجيَ خَاطرةٍ لَمْلَمَها موتورٌ يتقيَّأ أحرفَها الخَلابَهْ

وطني ليسَ خُرَافةَ شَعْوَذَةٍ أو هَرْطَقَةٍ أو شَطْحَةَ صُوفِيٍّ ناجَى فيها أَقْطَابَهْ

وطني يدُهُ العُليا خيرٌ منْ يدِهِ السُّفْلى مَا مَدَّ لأحدٍ كَفَّاً يتسوَّلُ بلْ ما دنَّسَ بالرجسِ إهابَهْ

وطني ليسَ مذاهبَ منْ أحزابٍ يتأوَّلها الفقهاءُ ويجتهدونَ بفَحْوَاهَا ... بلْ وطني حِزْبٌ مذهبُهُ الأوحدُ يتأوَّلُهُ الشهداءُ الأحرارُ .. فلا تتأوَّلْ يا صَاحِي المُرْجِفَ أحزابَهْ

لا تعجبْ إنْ رحتُ أُسَبِّحُهُ قدْ جَلَّ جَلالُ مَعانيهِ فالكُفْرُ بهِ كُفْرٌ باللّهِ فلا تُشْرِكْ فيهِ العُزَّى واللاتَ وَقَدِّسْ عَرْشَ عُلاهُ

عجمان 7/6/2020م

حوار مع الدكتور الباحث

إياد يونس



نبوغ أسعد

- بين التسميتين "الكنعانيون والفينيقيون" محاولة لإسقاط التاريخ الكنعاني الحضاري في سورية فالكنعانيون الفينيقيون شعباً وحضارة ك انوا ومازالوا يثيرون اهتماماً كبيراً في الغرب فمنذ أن كشف هوميروس عن خصائصهم البحرية واتضح أن الأبجدية الألف بائية هم من اخترعوا أصبحوا محط انتباه شديد عالمياً غير أن الاهتمام بالفينيقيين لم يرافقه انتباه كاف إلى الخصائص المميزة لثقافتهما والوقائع التاريخية والسياسية والدينية والأدبية والفنية التي اتسمت الحضارة بسماتها



- الباحث في الأثار الأستاذ الدكتور إياد يونس يوضح لنا هذه الإشكالية التي مازال الكثير إلى الآن يعملون على إنكار هذه الحضارة وإسقاطها من التاريخ السوري.

■ ما صحة التقسيم الذي نسبته التوراة لأولاد نوح؟

■ ■ نسبت التوراة التقسيم العرقي تبعاً لأولاد نوح، سام، حام، يافث، وذكر فيها أن الآراميين، والآشوريين، والعيلاميون ينتسبون إلى سام، وأن الكنعانيين ينتسبون إلى حام.

غير أن هذا التقسيم غير صحيح وغير علمي، وقد أسقطته الاكتشافات الأثرية الحديثة. ولوحظ تأثر بعض المؤرخين بما ورد في العهد القديم، فتجاهلوا أصل الفينيقيين، وأدعوا أن أصلهم، وتاريخهم، وتاريخ قدومهم إلى شاطئ المتوسط غير معروف.

■ **من أين أتت تسمية كنعان وكنعانيون؟**

■ ■ أثبتت المصادر التاريخية أن كلمتي كنعان والكنعانيون كانتا تعنيان قبل كل شيء فينيقية والفينيقيين.

والكنعانيون اسم يشتمل على عناصر مستقلة يمكن وصفها بأنها غير الآرامية، كالعموريين وغيرهم. وكان اسم كنعان حتى وقت قريب يعني (الأرض المنخفضة)، غير أن الاسم الآن أصبح مشكوكاً في أمره. وذهب كثير من المؤرخين إلى اعتبار الاشتقاق الجديد للكلمة من كلمة «kinhhu » وهي كلمة حورية الأصل تعني الطبقة الأرجوانية. كما ورد اسم كنعان في نقش لتمثال ادريمي ملك ألالاخ في القرن 15 ق.م ووردت تسمية Ma - atk - in a nim - مات كينانيم = أرض كنعان في لوحات من ألالاخ السوية الرابعة. كما ورد اسم الكنعانيين، بين الأسلاب والغنائم التي أظهر بها تحوتمس الثالث 1450 .1425 ق.م في حملته الآسيوية الأولى. وورد الاسم بشكل «ki-na-ah-na» و«ki-na-ah-hi» و«māt-ki-na-hi»، في رسائل تل العمارنة ليشير إلى سواحل سورية وفلسطين كما وردت كلمة كنعان في صورة لغوية مشابهة في النصوص الأكادية، من منتصف الألف الثاني ق.م «kinakhni».

وفي الوثائق المصرية القديمة، وردت كلمة «kn<ny »، ويعتقد أن لها علاقة بكلمة «ki-in-a-nim»، الواردة في ألالاخ. كما وردت صيغة «kn<ny»، في النصوص الأوغاريتية.

ورفض بعضهم أن تكون هذه التسميات مشتقة من كلمة «kinahhi» الحورية، لعدم وجود أي دليل على أن هذه الكلمات لها علاقة بكلمة لون، ويرجعونها إلى جذر ضائع هو «kn< »، ويعني حيوان رخوي أرجواني، لكن ليس هناك دليل أكيد على هذا الرأي.

■ **هناك من يفصل بين الكنعانيين والفينيقيين ويعتبرهما حضارتين منفصلتين بماذا تجيب دكتور**

■ ■ طبعاً هذا كلام منافي للحقيقة العلمية وهو تقسيم للحضارة السورية وتشويه لها وتزوير لها

فالتسمية فينيقي أطلقت على الكنعاني مع بداية القرن 11 ق.م، ويفيد ذلك الباحث عن الحضارة الكنعانية الفينيقية في مسألة التحديد الزمني، الذي باتت تضمره التسميتان السابقتان، وتعبران عنه، وعلى سبيل المثال، مملكة أوجاريت التي انتهت في أواخر القرن 12 ق.م هي مملكة كنعانية، وابتداءً من القرن الحادي عشر ق.م يبدأ التاريخ الفينيقي حسب ما يورده الغرب إلا أن الحقيقة العلمية الأثرية تقول: إن الكنعانيين لم يسموا أنفسهم كنعانيين، ولا فينيقيين ولا بونيين، بل كانوا يسمون أنفسهم بني كنعان، والدليل على ذلك ورد في نقش البرازيل:

هـ ح ن ا ب ن ك ن ع ن

أي ها نحن بني كنعان.

وأيضاً كما ورد في نقش بيض ملك:

ق ر ز ب ن ي ك ن ع

قر ذا بني كنع

أي القلعة هذه لبني كنعان.

وبالتالي فالشواهد الأثرية تبقى دقيقة، كما تبين معنا في النصين السابقين إي إن التسمية الأساسية بني كنعان.

■ كان هناك مشروع خطير جداً هو مشروع أركان الذي أسقط الساحل الكنعاني من الخارطة السورية أيضاً الجولان السوري المحتل برأيك لماذا؟؟؟؟

■ ■ كما تعلمين أصحاب المدرسة التوراتية ومدارس الاستشراق وبعض ممن يدعون أنهم باحثون عرب يشنون هجمة قذرة على التاريخ السوري لإخفائه بشكل نهائي لأنه يتعارض مع توجهات الكيان الصهيوني وهذا المشروع أتى لإسقاط فترة الألف الثاني من الخارطة السورية لنفي إي وجود حضاري لتبرير وجود زائغ للكيان الغاصب الذي يعمل لإسقاط هذا التاريخ ولكن الكارثة الأكبر بعض الباحثين العرب العام الماضي وإلى الآن يروجون لحملة مشبوهة وقذره يؤكدون من خلالها أنه لا وجود للكنعانيين تاريخاً مطلقاً ولا يوجد بسورية إي حضارة حتى إنهم ينفون اختراع الأبجدية ونسبتها لسورية ومن هنا ندرك الحرب الإرهابية القذرة التي أتت على كل المكونات السورية وفي مقدمتها تدمير المواقع الأثرية والأوابد الأثرية لإخفاء إي وجود أو بذرة حضارية لسورية وكل ذلك لإثبات وجود مزعوم للتوراتيين وإنهم هم أصحاب الحضارة.

■ الكثير من المعالم الحضارية الكنعانية الفينيقية مبهمة وتاريخهم مبهم ماذا قدموا وما هي إنجازاتهم؟

■ ■ الحضارة الكنعانية الفينيقية ليست مبهمة وقدمت للبشرية الكثير الكثير وعلى رأسها الأبجدية المسمارية الأوغاريتية ومن ثم الأبجدية الألفبائية الفينيقية والشواهد الكنعانية الفينيقية التي أظهرتها التنقيبات الأثرية على طول الساحل الكنعاني الفينيقي قدمت لنا الكثير من المعلومات الجديدة للديانة الفينيقية، فدلت بداية هذه الشواهد على إيمان الكنعانيين بالحياة بعد الموت، وبعقاب الأرواح وبالخوف من قوى الشر وإيمانه بالتوحيد الشواهد الأثرية على القبور والأنصاب الحجرية أعطتنا الكثير من الدلائل عن طقوس الدفن عند الكنعانيين الفينيقيين كذلك مفهوم الضوء والشعلة والنار، كما تبين من الشواهد أن للكنعانيين الفينيقيين تقويماً زمنياً دقيقاً إضافة إلى الصناعات النسيجية والمدنية وصناعة الأسلحة والأواني بكل أشكالها

والصناعات الذهبية والكثير الكثير إضافة إلى أنهم أسياد المتوسط أسسوا المحطات التجارية في العديد من الدول وشقوا عباب المحطات وآخر التقارير الأثرية العلمية التي صدرت عن مركز الأبحاث في الولايات المتحدة هذا العام تؤكد وصول الفينيقيين إلى أمريكا وشواهدهم التي عثر عليها تؤكد ذلك.

■ دكتور إياد الحديث عن الحضارة الكنعانية الفينيقية يطول ويطول أحاديث كثيرة شواهد اكتشافات سنتحدث عنها في الختام ماذا تقول؟

■■ بداية أتقدم بالشكر والتقدير لك لأنك تثير مواضيع مهمة جداً جداً جداً وأتمنى أن تدرس الحضارات السورية من المراحل التحضيرية حتى الجامعة وتدريس لغاتنا القديمة من المرحلة الابتدائية وإنشاء مركز أفلام وثائقية تتناول الحضارات السورية وأن تشكل نخبة من الباحثين السوريين لتصحيح ما زور والإضاءة على العراقة السورية وماذا قدمت للبشرية ابتداء من حبة القمح إلى التدين إلى الأبجدية إلى علوم الدين والفلك. والحديث يطول.

موت المؤلف



د. غسان غنيم*

نظر كثير من النقاد والدارسين في أوروبا قبل ظهور موجة النقد الجديد إلى النص الأدبي على أنه ابن المؤلف أو الكاتب؛ فهو منشئه ومبدعه الوحيد، وقد لا تشاركه فيه فعاليات أخرى.

وهذا ما جعل أمثال هؤلاء الدارسين يركّزون اهتمامهم على المؤلف، وعلى الأخص من صُنفوا على أنهم أنصار التوجه التاريخي في دراسة الأدب. وهذا ما جعلهم، يولون أهمية كبرى لحياته، ونشأته، ومولده، وعوامل نبوغه ومجمل الظروف التي أحاطت به وبحياته، ومشكلاته ويمكننا مع مثل هذا الاتجاه أن نقول بأنها مرحلة سيادة سلطة الكاتب أو المبدع، التي تجسّدت بذيوع الكثير من الأسماء اللامعة للكتاب والمبدعين، وشيوع الدراسات التي كانت تركز عليهم مع إيلاء بعض الاهتمام لنصوصهم وإبداعاتهم.

ولكن الموقف تغير بشكل واضح بعد ظهور المناهج الحديثة التي حاولت أن تتجاوز محورية المؤلف، المبدع والتركيز على سلطة النص وحده.. وتبنّت مناهج درسية ونقدية كالسيميائية والمنهج السوسيولوجي، والتداولية مبدأ يركز على الاهتمام بالنص، وبالدالات والمدلولات.. أو بالعلامة والسياق، سواء كان اجتماعياً أم تاريخياً، أو بالعلامة والمتلقين.

أي أن الاهتمام بالمؤلف شكل نقطة الارتكاز لدى النقاد القدامى، وقد انزاح هذا الاهتمام نحو المدلول عند السيميائيين، ونحو السياق عند أنصار التوجه السوسيولوجي ونحو المتلقي، عند التداوليين.

---

* أديب سوري.

ولم يعد المؤلف في مناهج الدراسة الأدبية الحديثة يحوز من الاهتمام عند دراسة النصوص الأدبية. ما كان يحوزه في الدراسة التقليدية.

والسؤال المشروع: هل يمارس المؤلف سلطة كلية على النص الذي ينتجه، بشكل يستحق معه أن يكون محور اهتمام الدارسين أو أنه لا يمارس أية سلطة ذات شأن، بل يغيب كلياً أو جزئياً؟

الواضح أن الموقف النقدي الحديث الذي يهيمن عليه التوجه الألسني بدأ ينظر إلى النص الأدبي على أنه نسق أو نسيج، أو منظومة متكاملة من العلاقات اللغوية، وعلى الدارس أن يهتم بمعرفة ما تحيل عليه العلامات اللغوية في الواقع. مع عزل للنص عن العوامل الخارجية التي تنتجه، ومنها المؤلف ـ الذي ينحصر دوره ـ من وجهة النظر هذه ـ في إنتاج العلامات اللغوية، التي تشكل نسقاً متسقاً دالاً.



وهذا ما دفع الناقد الفرنسي (رولان بارت) في الستينيات من القرن الماضي إلى القول بموت المؤلف.

واشترك في التأسيس لمثل هذا الاتجاه أسماء كثيرة من مثل مالارميه الذي يرى أن اللغة تتكلم، وفاليري الذي تبنّى الحالة القولية للأدب ـ ومارسيل وبروست الذي خلط في روايته ـ البحث عن الزمن المفقود ـ العلاقات بين الكاتب والسارد والشخصيات والسريالية التي ابطلتْ صفة القداسة عن الكاتب العالم بكل شيء واتجهت نحو "الكتابة الآلية". كل هؤلاء بالإضافة إلى النقاد الجدد وما بعد البنيويين قد زعزعوا الصورة المقدسة للكاتب، وركزوا على اللغة نفسها ولم يعد الكاتب إلا مجرد "مرسل" لمجموعة من الرموز، تشكل مضمون العمل الأدبي.

أما سلطة التلقي، التي تهتم بالقارئ، وتركز على دوره الفعال، كونه ذاتاً واعية لها النصيب الأكبر من النص وإنتاجه وتحديد معانيه. فربما كانت هي السلطة الأكثر شيوعاً الآن، وربما كان ذلك طبيعياً، فقد حاولت النظرية الأدبية دائماً أن توجه اهتمامها إلى واحد من عناصر العملية الإبداعية /العمل وما يحاكيه، أو المؤلف، أو القارئ/ وقد برز دور القارئ كونه عنصراً فاعلاً

في تناول النص وفي عملية التحليل والتأويل والإدراك. وقد ركز أصحاب هذا الاتجاه على تقسيم المتلقين إلى صنفين أولهما : القارئ المفترض، وثانيهما القارئ الحقيقي - أما المفترض، فهو مجرد اختراع، وهو آلية تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله. ويشكل هذا الصنف المثال الذي يحتذيه الناقد في مقاربته للنص الأدبي.

أما المتلقي الحقيقي "القارئ الحقيقي" الذي يشكل مشكلة حقيقية للناقد حيث يصل النص الأدبي حينئذ إلى فضاء الثقافة العامة، مما يطرح أسئلة مشروعة من مثل هل يقوم القارئ الحقيقي بإسقاط اهتماماته ورغباته على النص؟ أم هل يتحكم السياق الاجتماعي والأيديولوجي أو السياسي، أو الحالة النفسية في تحليل النص وقراءته ومقاربته مكانياً؟ أم هل يتحكم المخزون الثقافي والمعرفي للقارئ بإنتاج المعنى في النص؟ ثم كيف يتفق القرّاء حول معنى ما في نص معين.

- فالتفكير النقدي المعاصر يحاول أن يلغي فكرة سلطة النص لصالح أن النص مرتبط بشكل أساسي بوعي القارئ.. فهو بنية تتشكل من عناصر متفرقة لها امتداداتها في الثقافة التي تشكل وعي القارئ. وهذا ما ينفي أن النصوص تحمل معنى أحادياً مفرداً، وإنما يتكيف النص مع متلقيه ومع مخزونه الثقافي والمعرفي وتكوينه النفسي والاجتماعي.

- كيف تنظر إلى هذه التصنيفات؟

إن هذه النظريات التي حاولت التركيز على واحد من عناصر إبداع النص الأدبي، جميعها مشروعة، وإن بدت لا تشكل حركة متناغمة لاحتوائها على العديد من المواقف والآراء المتناحرة... حيث تغذيها روافد متعددة، ولكنها تشكل في الحقيقة المكونات الرئيسية للنظرية الأدبية التي حاولت التعامل مع الإبداع الأدبي من حيث مبدعه، ثم لغته وبنيته وعلاماته الدالة، ثم من حيث متلقيه الذي يشكل الهدف الرئيس لكل إبداع أدبي.

- ما هي سلطة المرحلة اليوم؟

لم تعد سلطة الفرد التي أدتها اكتشافات فرويد.. وكرست الكاتب كمكتشف للمعاناة الإنسانية ومبدع للمعاني التي يعجز الجميع عن اكتشافها

لم تعد هذه سلطة مطلقة، بعد أن زعزع ماركس.. ويونغ هذا الفرد حين أظهرا أن أفعاله ما هي إلا نتيجة لقوى خارجية، تنفلت من نطاق حكمه، بل من نطاق معرفته أيضاً.



ثم جاءت سلطة اللسانيات التي كرستْ سلطة اللغة التي تشكل الجانب الأقوى في الإنتاج الأدبي. ليموت المؤلف. مع تأكيد (دوسوسير) على أولوية النظام اللغوي "نظام القواعد الكامن" على الحدث اللغوي "اللفظ". فكل فعل كلامي فردي "لفظ" يتوقف على نظام سابق من التميزات "القواعد" ليكون له معنى ما..

إن ما يسود الآن هو جملة هذه السلطات التي تتمثل بسيادة الاتجاه الثقافي في الدراسة الأدبية، وتتميز بسيادة نوعية لسلطة الدرس الألسني الذي يؤكد سلطة اللغة، ولكن اللغة هي نحن، ونحن نمثل كل شيء.. بحيث يصعب الفصل بين ما هو سائد وما هو أكثر سيادة، لأن هذه (النحن) تشتمل كل شيء.. وإنما نتقنع ببعض مظاهرها بأقنعة متعددة تتمظهر حيناً بالفرد "الكاتب" وحيناً بالنص. "اللغة.. وما يتبعها" وحيناً بالمتلقي. وما يكوّنه ويشكله.

أيامُنا قبل الأوان

منير خلف

كنّا صغاراً
حالمينَ بعرسِ مائدةٍ
تلمّ شتاتَ إخوتنا وأهلٍ
ربما كانَتْ مشاغلُهم تُؤخّرُ شملَنا.

كنّا صغاراً
حالمينَ بمجد ما تجنيهِ
أيدي الوالدَينِ
من الصيام .. من القيامِ،
.. وكم تبادلْنا
مع الجيرانِ أطباقَ الطعامِ،
.. الرّحمةُ المهداة هديُ محمّدٍ،
صلّى عليه اللّهُ كلّ الوقت
كلَّ الحينِ علّمَنا بحُسنِ جوارنا
أن نهديَ البسَمَاتِ للأهلِ ..
الأقاربِ .. والذين نراهُمُ

حين السلام عليهمُ،
فالكلُّ في رمضانَ صاروا أهلَنا.

كنّا صغاراً
حاملينَ البهجة الجذلى
وكنّا نقطفُ اللحظاتِ
من شمسٍ تهيّئُ نفسها
قبلَ الغروبِ
لكي تحقّقَ فرحةَ الإفطار
في كلّ الوجوه،
ونحن كنّا شاهدينَ على المؤذّنِ
ناقلينَ أذانَهُ للناسِ،
طائرةً على خطواتنا ركضاً طفوليّاً
نطيرُ بفرحةٍ
وصياحُنا كان: (افطرووووا).

كنّا ،
وكانَتْ قبّراتٍ
من ضياءٍ كلُّ أيدينا الصغيرةِ
وهي ترسمُ في الفضاء حكايةً للصبر
ترويها لنا الجدّاتُ
عن صوم الصغارِ
مشبِّهاتٍ صومَنا
بصيامِ غزلانٍ تجيدُ الصومَ
حدَّ ظهيرةٍ تتفطّرُ.

كم كانت الدّنيا
تحلّقُ في سماءِ قلوبنا ،
كنّا صغاراً
آاااهِ لوعدْنا صغاراً
ما ارتكبنا من معاصٍ أو خطايا
ما عرفنا الهمَّ،
كم كنّا مُجيدينَ السعادةَ،
كانتِ الأحلامُ تكبرُ
في يدَينا دون حزنٍ أو ونى.

كنّا صغاراً
في السّحورِ
نطوفُ في الحارات
معْ صوتِ المنبّهِ ..
صوتِ طبّالِ السّحورِ
بسحرِهِ طَرْقاً على (تَنَكٍ)
يثيرُ جوامحَ الغزلانِ فينا
وهي تنهضُ لا نعاسَ ولا عَنَـا.

كنّا على وشكٍ
من الطيرانِ
قبل المغربِ المحفوفِ
بالأطباقِ أطباقِ الطعامِ المشتهى،
حيناً نمدُّ يداً
وكانَ القلبُ
يسبقُ ما مدَدْنا نحوهُ يدَنا ،
نداري فرحةً في العينِ
تعجزُ عن تصوُّرِها اللغاتُ
وعن تسوُّرِها الأصابعُ
وهي تلقفُ ما تريدُ من الأطايب،
قد عرفْنا وقتها طعمَ الحياةِ،
ولذّةً في العيشِ،
كم كنا صغاراً
جاهلينَ بما عرفنا اليومَ من تعبٍ
ومن حزنٍ ومن فقدٍ،
فيا ربّاهُ لو عدنا صغاراً
نزرعُ الدنيا بأقمار الطفولة والهنـــا.

***

15 رمضان 1422